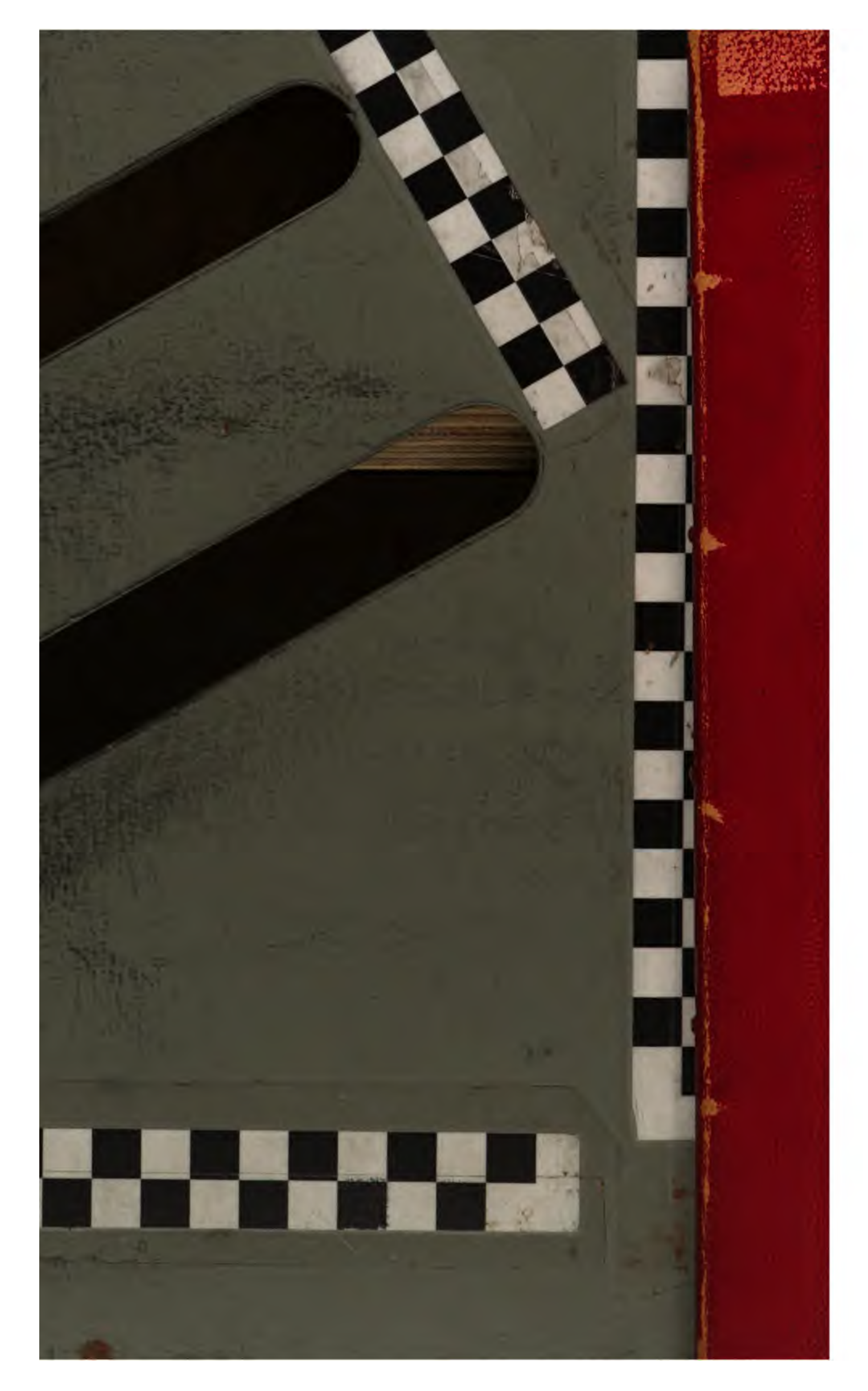




Kunstgewerbeblatt

Monatsschrift

für

Geschichte und Litteratur der Kleinkunst, Organ für die Bestrebungen der Kunstgewerbevereine.

Unter Mitwirkung

von

J. Brinckmann, Bruno Bucher, F. Ewerbeck, Jakob v. Falke, C. Grunow, R. Graul,
C. Gurlitt, P. Jessen, J. Lessing, F. Luthmer, Marc Rosenberg,
Fr. Schneider, A. Schnütgen

herausgegeben von

Arthur Pabst

Vierter Jahrgang



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1888.

Druck von August Pries in Leipzig.



Inhaltsverzeichnis des vierten Jahrgangs.

Kunstgeschichtliches.

Aus Archiven.

Ausstellungen, Sammlungen, Vereine.

Verschiedenes.

Bücherschau.

Litterarische Notizen.

Kleine Mitteilungen.

Verschiedenes.

Museen, Vereine ꝛc.

Technisches.

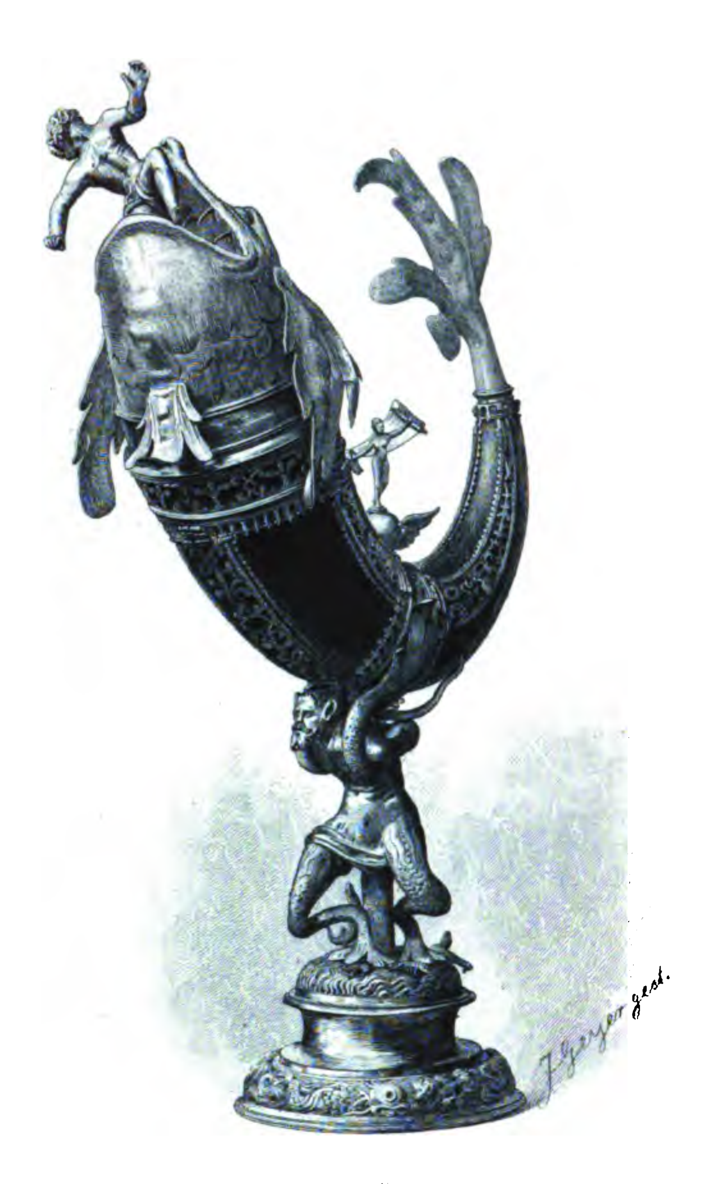
Vom Kunstmarkt.

Konkurrenzen ꝛc.

Kunstunterricht.

Verzeichnis der Illustrationen und Kunstbeilagen.

Die mit † bezeichneten Abbildungen sind Einzelblätter.



TRINKGEFÄSS

Deutsche Arbeit Anfang 17. Jahrhundert

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig

J. Angerer Berlin sc.

Trink[illegible] von [illegible]

Unter den [illegible] des Trinkgeschirr in [illegible] 15. bis 17. Jahrhundert [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] nach Weise [illegible] [illegible] dem Geschlechte [illegible] ton, [illegible] das Wetter [illegible] [illegible] Elementen [illegible] oder das [illegible] Horn des [illegible] [illegible] der [illegible], [illegible] Narwal, — [illegible] man [illegible] das Horn des [illegible] [illegible] hielt — oder [illegible] [illegible] gebildet [illegible] [illegible] phisen, [illegible] Gestirn herabfallend dachte.

[illegible] all dieser Stücke [illegible] [illegible] von den [illegible] [illegible] Typen in [illegible] [illegible], jedes derselben [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible] wand. [illegible] [illegible] Lösung. [illegible] [illegible] [illegible] Weise [illegible] Trinkgefäß, [illegible] [illegible] einer [illegible] [illegible] von [illegible] [illegible] befindet sich [illegible] Gewerbemuseum zu Berlin und ist [illegible] [illegible]. Das Corpus desselben besteht aus [illegible] schwarzem Leder, welche man „[illegible]" zu nennen pflegte. Im 15. Jahrhundert würde man das Stück mit einer [illegible] versehen haben, welche auf seine [illegible] [illegible] anspielt. Unser Meister hat den [illegible] [illegible] das Horn [illegible] [illegible] [illegible] und ihm durch Auflegung von [illegible] und Schwarz aus [illegible] vergoldetem [illegible] zierliche Form und Lebendigkeit zu verleihen [illegible] im Rahmen des einmal ge- [illegible] konnten: [illegible]





Von der Holzdecke in Jever.

Trinkgefäß von Horn in Silberfassung.

Von Marc Rosenberg.

Mit einer Radirung von J. Geyer.

Unter den tausendfältigen Formen, welche das Trinkgeschirr in Deutschland namentlich vom 15. bis 17. Jahrhundert angenommen hat, ist eine Gruppe besonders bemerkenswert, weil sich an ihr Kunst und „Witz" des Goldschmiedes in hervorragender Weise bethätigen konnten. Es sind das die Gefäße, deren Grundform durch irgend ein dem Goldschmied sonst ferner liegendes Material gegeben wird: da ein ausgehöhlter Elefantenzahn oder das stumpfe Horn des Nashorn, dort der lange Stoßzahn des Narwal, — den man für das Horn des fabelhaften Einhorns hielt — oder das Horn einer ausgestorbenen Tierart, das man von der Klaue eines Greifen herrührend dachte.

Bei all diesen Stücken ist der Goldschmied gezwungen von den ihm geläufigen Typen in der Gefäßbildung abzuweichen, jedes derselben erfordert in Fassung und Montirung eine individuelle Lösung. Eine solche bietet in sehr interessanter Weise das Trinkgefäß, welches in einer gelungenen Radirung von J. Geyer diesem Heft beiliegt; es befindet sich im Kunstgewerbemuseum zu Berlin und ist 0,36 cm hoch. Das Corpus desselben besteht aus einem jener schwarzen Hörner, welche man „Greifenklauen" zu nennen pflegte. Im 15. Jahrhundert würde man das Stück mit einer Fassung versehen haben, welche auf seine sagenhafte Herkunft anspielt. Unser Meister hat den heiteren Gedanken gehabt, das Horn als einen Fischleib zu benutzen und ihm durch Anfügung von Kopf und Schwanz aus teilweise vergoldetem Silber gefällige Form und Lebendigkeit zu verleihen. Er bleibt im Rahmen des einmal gewählten Bildes, wenn er den Fisch als das Ungetüm kennzeichnet, dessen Rachen der Prophet Jonas, nachdem er drei Tage in seinem Leibe verweilt, entsteigt. Die Bänder, welche das Horn umziehen und Kopf und Schwanz verbinden, sind zierlich durchbrochen und vergoldet. Der Fisch wird getragen von einem schlangenleibigen Triton, um dessen nach hinten gerichtete Arme sich zwei Schlangen winden; der getriebene Fuß, auf welchem der Triton kniet, ist mit Ausnahme der glatten Einziehung als Wasserfläche gebildet, am unteren Rande mit spielenden Delphinen, auf der Platte oben mit besonders aufgesetzten gegossenen Fröschen, Krebsen und Eidechsen. Auf dem Rücken des Tieres schwebt über einer geflügelten Kugel eine Luftgöttin mit wehendem Gewand. Der Kopf des Tieres, welcher abnehmbar ist, dient als Deckel des zur Benutzung als Trinkgefäß mit vergoldetem Silberblech ausgefütterten Hornes.

Neben der Vergoldung, welche im Verein mit dem Weißsilber der Beschläge und dem Schwarz des Hornes ein Streben nach farbiger Wirkung erkennen läßt, hat der Künstler mehrfach Malerei in Lackfarben angebracht: so erscheinen der Rachen des Fisches rot, die Luftgöttin fleischfarben, die Tiere am Boden braun und grün, das krause Blattwerk, welches sich wie häufig bei Renaissancepokalen zwischen Fuß und Corpus — hier Horn und Kopf des Triton — findet, grün bemalt. Gewiß prangten auch die getriebenen Delphine und das Wasser am Fuß ursprünglich im Schmuck bunter Farben, wie wir das an den Arbeiten des Regensburger Silberfundes deutlich sehen konnten; auch die

— auffallender Weise nackte — Figur des Jonas wird bemalt gewesen sein, jetzt ist nur noch das Haar vergoldet.

Was nun die Stellung des Bechers innerhalb der allgemeinen Kunstentwickelung anlangt, so haben wir offenbar ein Stück vor uns, das alle Merkmale der deutschen Renaissance des ausgehenden 16. Jahrhunderts an sich trägt, und dennoch möchte ich annehmen, daß es ebensowohl außerhalb der Grenzen des jetzigen deutschen Reiches, sowie auch des 16. Jahrhunderts entstanden ist: für schweizer Arbeit aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts möchte ich es ansprechen.

Die geringe Urbanität des ungeschlachten Walfisches mit seinen, offenbar nur allegorisch gemeinten, Flossen, sowie die Befangenheit in der Bildung der Figuren, deuten auf einen Meister, der entfernt von den Hauptcentren der Goldschmiedekunst gelebt hat. Wenn man auf das neuerdings in eine Gesamtpublikation zusammengefaßte Baseler Zunftsilber blickt, begegnet man an vielen Stücken den gleichen künstlerischen Fehlern, wie an unserem Exemplar. Wie schnell waren dort die guten Traditionen der Gotik, die edeln Anregungen Holbeins verloren gegangen! Zürich und Luzern zeigen einen etwas besseren Standard, daher möchte ich das Stück eher in den Kreis von Basel oder Bern setzen. Die Marken, die es trägt, sind mir unbekannt, ich teile sie hier CS mit und würde mich freuen, wenn ein Lokalforscher in der zweiten derselben das Beschauzeichen einer schweizer Stadt erkennen würde.

Die Schweiz, ich glaube die Kirche in Arth, bewahrt auch jetzt noch ein ähnliches Gerät. Mein Notizbuch sagt: „Walfisch mit Jonas. Griff figural. 1620. Zuger-Arbeit.“ Auch der Herzog von Anhalt besitzt ein Trinkhorn, das dem unsrigen eng verwandt sein muß. Ich kenne nur die Beschreibung aus dem Katalog der Münchener Ausstellung von 1876:

„Bemaltes Trinkhorn in vergoldetes Silber montirt, der Deckel bildet den Rachen eines Walfisches, aus welchem Jonas hervorkommt. Vorne ein Wappenschild mit der Inschrift Jonas Ziegler 1612. H. 0,34.“

Es ist im Kunstgewerbeblatt wiederholt darauf hingewiesen, welch weites Gebiet fruchtbarer Thätigkeit unserer Edelschmiedekunst noch offen steht, wenn sie sich in gleicher Weise, wie frühere Zeiten, der Montirung von Natur- oder auch Kunstprodukten annehmen wollte. Einzelne Versuche sind ja in dieser Hinsicht gemacht, es ist aber immer bei Versuchen geblieben. Möchte auch die Abbildung des originellen Stückes eine neue Anregung zu ähnlichen Arbeiten geben!

1592



Gravirung auf der Rückseite des Kleinods der Schützengilde zu Warburg.

Arbeit des Anton Eisenhoit.



Zu den „Arbeiten des A. Eisenhoit für hessische Landgrafen."

Von K. Berling.

Zur Ergänzung des in dieser Zeitschrift erschienenen Aufsatzes des Prof. von Drach bietet das Kunstgewerbemuseum zu Dresden einiges schätzenswerte Material, dessen Nutzbarmachung die folgenden Zeilen bezwecken.

Zuerst möge zur Vervollständigung der Anm. 1 (Seite 131) erwähnt sein, daß sich im Besitze des genannten Museums eine mit Graphit geschwärzte Thonkachel befindet, deren mit „·AER·" bezeichnendes Mittelbild mit dem der entsprechenden Marburger Kachel völlig übereinstimmt. In der Größe weichen beide zwar um ein Geringes von einander ab, da die Dresdner nur $^{31}/_{46}$ cm mißt. Es ist dieser Umstand aber von keiner Bedeutung, weil die Umrahmung, mithin auch die eigentliche Form zur Kachel bei beiden eine verschiedene war. Das Mittelbild der Dresdner Kachel steht in einer Rundbogennische, die auf beiden Seiten begrenzt wird von reich verzierten korinthischen Säulenreihen, zwischen denen man je einen bärtigen Heiligen erblickt. Darunter befindet sich ein verkröpfter, mit zwei Engelsköpfen verzierter Sockel, der in der Mitte eine mit Arabesken geschmückte Kartusche trägt, auf der die Inschrift ·VE·ST· zu lesen ist. Über der Nische ist mit dem auf Wolken thronenden Christus das Weltgericht zur Anschauung gebracht.

Die phantasiereiche Anordnung der ganzen Umrahmung, die flotte Behandlung der mehrfach vorkommenden Bandornamente, sowie die Kühnheit und das Verständnisvolle im Figürlichen lassen — meiner Meinung nach — wenigstens mit demselben Rechte, wie es von Drach bei den Innenbildern gethan hat, auch hier auf die künstlerische Urheberschaft Anton Eisenhoits schließen.

Außerdem befindet sich im Museum zu Dresden ein aus gleichfalls mit Graphit geschwärzten Thonkacheln bestehender Ofen, dessen eiserner Untersatz inschriftlich den hessischen Ursprung dokumentiert.[1])

Auf einem Sockel, der aus reich ornamentiertem Karnies und abwechselnd mit Engels- und Löwenköpfen verziertem Fries besteht, setzt sich der Hauptbau von länglich viereckiger Grundform auf. Die schmale Vorderseite desselben wird in der Breite von einer, jede der beiden Längsseiten von zwei Kacheln gebildet,[2]) während die vierte, die Rückseite mit der Wand zusammenfällt. Die Ausführung der Vorderkachel, deren Darstellung der biblischen Geschichte entlehnt ist, steht indessen so sehr gegen die übrigen Teile des Ofens zurück, daß die Vermutung nahe liegt, diese Kachel habe ursprünglich zu einem anderen Ofen gehört und sei lediglich — wie dies in der That mehrfach vorgekommen sein muß — aus Gedankenlosigkeit oder Gleichgültigkeit des betreffenden Töpfers, der eben benutzte, was er gerade zur Hand hatte, an diesen Platz gekommen. Diese Ansicht gewinnt aber dadurch noch mehr an Glaubwürdigkeit, daß dem Innenbilde die Zahl 4 aufgedrückt ist, mithin die Kachel zu einer Reihe dem Inhalte nach gleichartiger Darstellungen gehört haben muß.

Auf den in einer reichen architektonischen Umrahmung befindlichen Innenbildern der Seitenkacheln sind die vier Jahreszeiten mit den Inschriften: 1. VER. 2. ESTAS. 3. AVTVMN. 4. HYEMS zur Darstellung gebracht. Was

---

1) Der Untersatz trägt folgende Inschrift: AVFF-NASSAV-VSINGISCHEN·EISEN-HVTTEN-.

2) Die Längsseiten des Ofens müssen ursprünglich um eine Kachel länger gewesen sein, da zwei hierher gehörige Kacheln und einige Gesimsstücke, die bei der jetzigen Aufstellung nicht mit zur Verwendung kommen konnten, noch im Vorrat des Museums vorhanden sind.

den in ihnen ausgesprochenen Gedanken anlangt, so gehören sie mit den Marburger Kacheln dem gleichen Kreise an. Sind auf diesen die vier Elemente (alten Angedenkens), so sind auf jenen die vier Jahreszeiten allegorisch veranschaulicht, zeigen die Umrahmungen hier die vier Kardinaltugenden, so erblickt man auf jenen die fünf menschlichen Sinne, überdies kommen bei beiden Rundbogennische, Säulenarchitektur, weibliche Zwickelfiguren u. m. a. gemeinsam vor. In der Ausführung indessen



stehen die Dresdner Kacheln bei weitem zurück. Bei ihnen ist vielmehr alles plumper und schwerfälliger modelliert, das Detail nicht so fein gebildet, es fehlt der Fluß in den Bewegungen, das Anmutige im Figürlichen, das dort so sympathisch berührt.

Auf den beiden Seiten des Ofens werden die Kacheln durch eine weibliche, reich verzierte Herme getrennt, ein Zwischenglied, das eine große Ähnlichkeit mit dem von Adamy[1]) abgebildeten Bruchstücke zeigt.

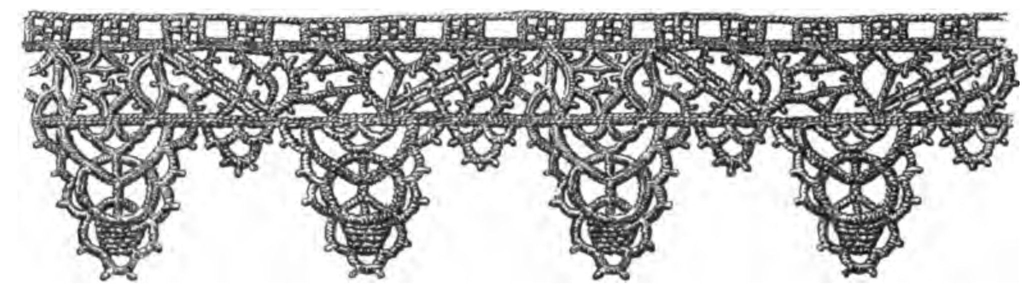
Die schönsten Teile indessen, die der ganze Ofen aufzuweisen vermag, sind unstreitbar die beiden vorn übereck gestellten Hermen. Die charaktervollen, scharf ausgeprägten Gesichtszüge des bärtigen Antlitzes, die vorzüglich modellierte kräftige Brust, die sonstigen überaus fein detaillierten reichen Verzierungen mit Maske, Engelskopf, Fruchtschnüren und ähnl., alles drängt zu der Behauptung: wenn irgendwo, so ist hier die Hand eines tüchtigen Künstlers zu spüren.

Ein kräftiges Kranzgesims, dessen palmettenartig ornamentierter Karnies und ein mit Engelsköpfen und Fruchtschnüren verzierter Fries ein wirkungsvolles Aussehen verleihen, bekrönt diesen Hauptteil des Ofens, auf dem sich ein in den Maßen etwas kleiner gehaltener Aufbau von gleicher Grundform aufsetzt. Letzterer besteht demnach auch aus einer Vorder- und zwei Seitenkacheln, die hier auf einem an den Ecken verkröpften und mit Löwenköpfen verzierten Sockel stehen, während wieder ein reichverziertes Kranzgesims nach oben hin den Abschluß bildet. Korrespondierend mit dem unteren Aufbau ist auch hier zwischen den beiden Seitenkacheln ein Zwischenglied eingeschoben, auf welchem in muschelförmig abgeschlossenen Nischen die Gerechtigkeit und die Weisheit zur Darstellung gebracht sind, mithin dieselben allegorischen Figuren, welche die Marburger Umrahmung als Zwickelfiguren zeigt. An den vier Ecken — und diesmal sowohl vorn als auch hinten — sind wieder vortrefflich ausgeführte Hermen angebracht.

Was endlich die fünf hier zur Verwendung gekommenen Kacheln[2]), die sämtlich der gleichen Form entstammen, anlangt, so zeigen dieselben in einer Umrahmung, die völlig mit der der Marburger Kacheln übereinstimmt, David mit dem Haupte und Schwerte Goliaths. Da diese Darstellung (vgl. die beigegebene Abbildung) neben der vorzüglichen Modellierung des Riesenhauptes dieselbe Ausbauchung der Hüfte und den gleichen kühnen Faltenwurf des Gewandes zeigt, wie man es auf den Marburger Kacheln bemerkt, deren vortreffliche Ausführung den Blick auf Anton Eisenhoit gelenkt haben, so glaube ich hier die Behauptung aussprechen zu dürfen, daß Innenbild und Umrahmung dieser Dresdner Kachel der gleichen künstlerischen Urheberschaft ihre Entstehung verdanken.

1) v. Drach a. a. O. Seite 131, Anm. 1.

2) Kachelgröße $^{29}/_{44.5}$ cm.



No. 6. Genähte Spitze aus roter Seide.

Aus der Spitzensammlung des Kunstgewerbemuseums zu Berlin.

Von Max Heiden.

Mit Illustrationen.

Auf den Umfang der Spitzensammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums ist bereits gelegentlich einer kleinen Sonderausstellung derselben in der Kunstchronik, Jahrgang 1884/85, Nr. 13 hingewiesen worden; den von verschiedenen Seiten ausgesprochenen Wünschen entgegenkommend, lassen wir zur weiteren Ergänzung einige Abbildungen mit kurzen Erläuterungen folgen.

Diese Erläuterungen sollen nicht etwa eine „Geschichte der Spitzen" geben, sondern an der Hand der Technik eine Einteilung der Spitzen nach diesen Gesichtspunkten versuchen.

Als Spitze bezeichnet man eine durch verschiedenartige Verschlingungen von Fäden hergestellte durchbrochene Arbeit: speziell versteht man darunter den Besatz, die zackige Kante einer Decke oder eines Gewandes. Je nach der Verfertigung unterscheidet man zwei Hauptgruppen von Spitzen: Nadelarbeiten und Klöppelarbeiten.

Bevor man aber auf die durch Nadel und Klöppel hergestellte kunstvolle Verschlingung von Fäden kam, erfuhr das einfache Netz, welches bis zum gewissen Grade allen Spitzen der frühesten Zeit zur Grundlage dient, eine weitere Ausbildung und es entstanden zuerst aus der Handflechterei die mit Zuhilfenahme verschiedener Werkzeuge gefertigten Maschenwerke: Filetarbeit, Strickerei und Häkelei. Man kann daher diese Arbeiten als die Vorläufer der Spitze bezeichnen.

Ein netzartiger Grund ist auch durch das Ausziehen von Fäden herzustellen, es ist dies eine uralte, jedoch erst später zur Ausbildung gelangte Technik, welche im 16. Jahrhundert in Italien unter dem Namen punto tirato zu großer künstlerischen Entfaltung kam.

Zur Herstellung des Filets, ein netzartiges Geflecht mit Knoten an den Kreuzungspunkten, bedient man sich eines Stabes und einer an den Enden geteilten langen Nadel, auf welche der Arbeitsfaden aufgewickelt ist. Die Stärke des Stabes bedingt die Weite der Maschen. Da die Anfertigung eines Filetnetzes der eigentlichen Strickerei sehr nahe kommt, spricht man auch von einer Filetstrickerei.

Unter Stricken versteht man nach einer im Jahre 1804 in Leipzig von Netto und Lehmann herausgegebenen „Anweisung alle, sowohl gewöhnliche als auch künstliche Arten von Strickerei nach Zeichnungen zu verfertigen," „die Herstellung jenes künstlichen Geflechtes aus einem Faden, der vermittelst zweier Nadeln abwechselnd so lange durch die aus sich selbst gebildeten Schlingen gezogen und wieder in neue Schlingen verwandelt wird, bis dadurch ein Zeug entsteht, das dem Gewebe, das durch mehrere Fäden, — durch Kette und Einschlag, — gebildet wird, im Gebrauch und Ansehen nahe kommt."

Natürlich entstehen auch durchbrochene Kanten, also Spitzen, durch Strickerei, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese mühsame Art der Strickerei als der Vorläufer der geklöppelten Spitzen angesehen werden kann, zumal jene Technik eine uralte ist.

Für die spätere Entwickelung der Strickerei

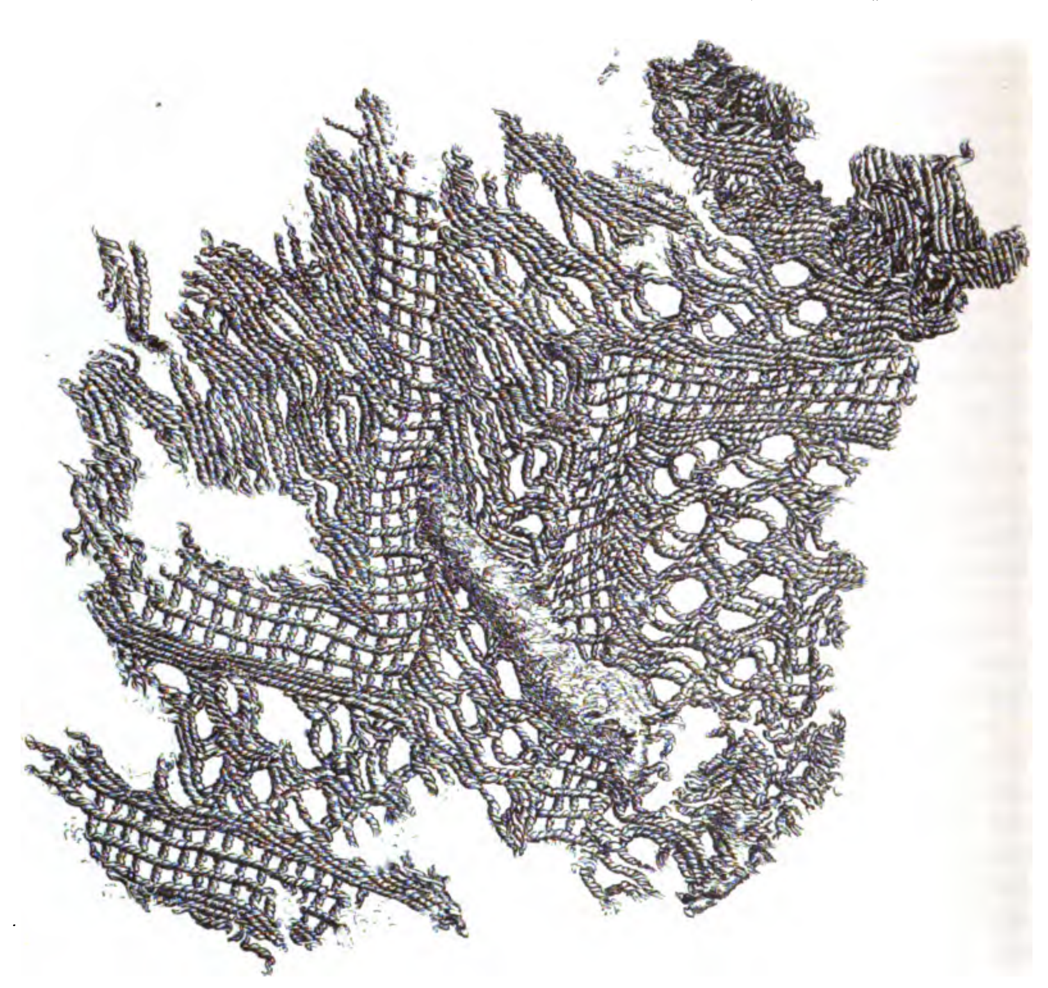
ist die Notiz nicht unwichtig, welche Johann Beckmann [1]) über den im Jahre 1589 von einem Engländer, William Lee, erfundenen Strumpfwirkerstuhl giebt; derselbe berichtet auch u. a., daß im Jahre 1614 der venetianische Gesandte Antonio Correr die ersten Strumpfwirkerstühle und die Wirker heimlich aus England nach Venedig geschafft habe.

Häkeln ist eine besondere Art von Maschenbildung, bei welcher man sich nur einer Nadel, des Häkelhakens bedient.

Wie weit die Ausbildung des Maschenwerks zurückreicht, ist schwer nachzuweisen; einige Aufklärung darüber geben die vor einigen Jahren gemachten Funde aus den koptischen Gräbern, welche mit Sicherheit auf das 5. bis 8. Jahrhundert n. Chr. zurückzuführen sind, und es scheint, als ob diejenigen, welche den Ursprung der Spitze nach dem Orient gesetzt wissen wollen, in diesen Arbeiten einige Bestätigung ihrer Ansicht erhielten.

Die bis jetzt vorgekommenen koptischen Maschenwerke waren meist Kopfbedeckungen: spitze Mützen [2]), den phrygischen ähnlich. Die Technik ist oben deutlich sichtbar.

Die Spitze bilden vier bis sechs starke Strähnen, welche sich zunächst, zu weiten Maschen verschlungen wenig, nach unten aber immer mehr teilen, bis einzelne Fäden die feinen filetartigen Felder und Streifen bilden. Der untere Rand besteht bei dem mir vorliegenden Exemplar aus einer platten Schnur, deren



No. 1. Flechtarbeit aus koptischen Gräbern.

1) Anleitung zur Technologie rc. Göttingen 1796.

2) Es dürften diese Arbeiten den Haarnetzen nicht unähnlich sein, welche nach „Mestorf, zur Geschichte der Spitzen, 1884" in Jütland neben einem Leichnam in einem Baumsarge der Bronzezeit gefunden worden sind. Dieselben befinden sich im altnordischen Museum in Kopenhagen.

oberste Fäden die letzten Maschen des Geflechts aufnehmen. Ein Stück solcher Flechtarbeit giebt Abbildung 1 in halber Größe wieder. Es ist davon nicht mehr vorhanden, als in der Abbildung sichtbar, die Bestimmung daher nicht genau festzustellen; der feste Streifen an der rechten Seite scheint allerdings darauf hinzudeuten, daß es zu einer Mütze gehörte, denn bei vollständig erhaltenen Mützen ist zu sehen, daß unten die einzelnen spitzen Teile nachträglich zusammengearbeitet waren. Das Stück ist aus grober roter Wolle geflochten, das Muster besteht aus breiten Zackenstreifen mit großen Maschen, welche oben und unten von einem schmaleren Streifen aus drei Reihen von filetartig gestalteten Feldern begleitet werden. Der dicke Wulst in der Mitte stammt von einer Reparatur her, die Naht an der rechten Seite ist durch Stickerei in grüner und gelber Wolle verziert und stellt zwei sich kreuzende Wellenlinien dar.

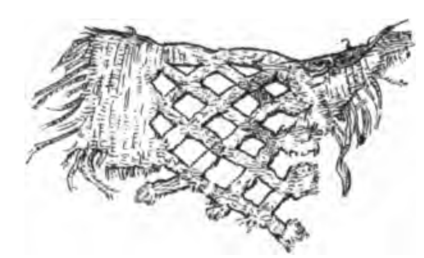
Die Frage, wie diese Arbeiten hergestellt sein können, ist nicht ganz leicht zu beantworten; am wahrscheinlichsten ist die Anwendung des Filetstäbchens; daß man es mit Strickereien zu thun haben sollte, ist nicht wahrscheinlich: Strickereien sind auch aus den koptischen Gräbern zum Vorschein gekommen, sie tragen jedoch einen vollständig anderen Charakter: sie zeigen, wie jede gestrickte Arbeit, fester zusammenhängende regelmäßiger aneinander gereihte Maschen und erscheinen in den koptischen Beispielen als fester Stoff, welcher nachträglich bestickt ist.

Ob man übrigens auch die Gewänder mit solchen Netzwerken verzierte, dafür fehlt uns allerdings noch sicherer Anhalt, obgleich Fransen, gedrehte Schnürchen und Quasten in vielen Fällen den Abschluß an erhaltenen Tüchern und Gewandteilen bilden; aber daß die Technik auf nicht niedriger Stufe steht, beweisen zahlreiche andere Beispiele in verschiedenem Material: Wolle, Baumwolle und Leinen.

In technischer Beziehung sind diesen Arbeiten die von den Totenfeldern in Ancon (Peru) kommenden Texturen verwandt; ihr Alter ist wahrscheinlich kein sehr hohes; trotz der großen Verwandtschaft mit den koptischen Arbeiten liegen sie vermutlich 6—800 Jahre später: wiederum ein Beweis dafür, wie gewisse Kunstfertigkeiten in ihren frühesten Anfängen bei allen Völkern naturgemäß in Technik und Muster gleich erscheinen.

Die meisten in Peru gefundenen spitzenähnlichen Stoffe, zumeist Bruchstücke von Handwerkstäschchen, sind reguläre, mit der Filetnadel hergestellte Netzarbeiten.

Eine auf andere Weise hergestellte peruanische Arbeit geben wir in Originalgröße unter Nr. 2 wieder. Dieselbe erscheint als durchbrochene



No. 2. Peruanische Netzarbeit.

Borte in einem gewebten Leinenstoff und zeigt ein Muster aus Rautenfeldern, welche aus festen Stäbchen gebildet werden. Hierbei ist an Geflecht oder Strickerei nicht zu denken, der Durchbruch scheint allein durch Weberei hergestellt zu sein. Dem primitiven Webstuhl jener Völker war die Vorrichtung hierzu augenscheinlich mit Leichtigkeit einzufügen; denn auch die koptischen Gobelinwirkereien lassen an den Stellen, wo das Muster ausgefallen ist, Öffnungen erkennen, welche durch das Wegschieben der Schußfäden entstanden sind. Natürlich blieben in diesem Falle noch die Kettfäden übrig: die Grundlage des eingewirkten Musters; aber auch von diesen ist in dem hier abgebildeten peruanischen Stück keine Spur vorhanden; daß also hier etwa von einem Grundstoff für eine Stickerei die Rede sein könnte, ist ausgeschlossen.

Als weitere Beispiele von Vorläufern der Spitze ordnen sich hier die rheinischen Filetarbeiten des 13. und 14. Jahrhunderts ein; diese Arbeiten sind den Spitzenfreunden hinlänglich bekannt durch die von Palliser veröffentlichten Proben. Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt eine ganze Reihe dieser interessanten Arbeiten: von dem einfachsten weitmaschigen rotseidenen Filet bis zu dem feinsten Netz mit den durchzogenen Mustern aus Hakenkreuzen, Rosetten und Wappenlilien sind sie hier vertreten: auch mit Gold durchzogene Muster sind vorhanden.

Eine dieser Arbeiten verdient ganz besondere Beachtung. Sie gehört nicht mehr zu den eben besprochenen eigentlichen Netzwerken, sondern nähert sich, wenn man will, dem schon erwähnten

berühmten punto tirato. Das Muster, ein phantastisches greifenartiges Tier in Arkaden, im strengen Charakter der romanischen Zeit, ist aus dem weißen Leinenstoff gebildet und mit einem Kontur im Festonsstich umgeben. Der Grund ist zum Teil ausgezogen, die stehen gebliebenen Fäden sind umnäht und bilden ein filetartiges Netz. Ebenfalls dahin gehören in technischer Beziehung auch die von den griechischen Inseln stammenden durchbrochenen Leinenstickereien[3]); abgesehen von der zierlicheren Zeichnung in diesen, ist der filetartige Grund nicht durch Ausziehen von Fäden, sondern mit Hülfe eines eigentümlichen Stiches hergestellt. Auf eine andere dieser merkwürdigen rheinischen Maschenarbeiten sei hier noch hingewiesen, da ihre vielfach übereinander verflochtenen Fäden an Macramé erinnern; ferner ist eine Spitze derselben Herkunft erhalten, welche in halbrunden Zacken Reihen von aneinander geklöppelten zackigen Bändchen zeigt.

Sieht man sich nun nach den ersten Anfängen der eigentlichen Spitze weiter um, so sind die Beispiele nicht sehr zahlreich; gewiß hat das einfache Netzwerk noch viele Stufen durchzumachen gehabt, bevor es zu so hoher künstlerischen Entfaltung gelangte, wie wir es in den herrlichen Kragen und weißen Deckenabschlüssen der italienischen Renaissance bewundern.

Wir lassen es dahingestellt, welcher von den vielen Arten der Spitze des 16. Jahrhunderts nach Ort und Technik der Vorrang gebührt; wir geben in Abbildung 3 in halber Größe eine Probe derjenigen, die den beschriebenen mittelalterlichen Arbeiten wenigstens in so weit nahe kommen, als sich in ihr eine Art Flechtarbeit erhalten hat: man bezeichnet sie im allgemeinen als genuesisches Macramé. Das abgebildete Stück besteht aus weißem Leinen; das Muster, reicher als es sonst in dieser Art zu sein pflegt, bilden schräg gestellte längliche feste Körper, deren Verknüpfung ein regelmäßig wiederkehrender freiliegender Knoten kenntlich macht. Die entstandenen Rautenfelder sind durch kreuzweis gelegte feine Stäbchen und kleine Ovale in sternartiger Anordnung gefüllt. Jeder Zacken endigt in eine Franse.

Die einfachste Art des Ausnähens eines aus quadratischen oder rautenförmigen Maschen gebildeten Netzes zeigen zuerst die Filetarbeiten; das Netz wird zu diesem Behufe in einen Rahmen gespannt.



No. 3. Macramé-Arbeit. Genua, 16. Jahrh.

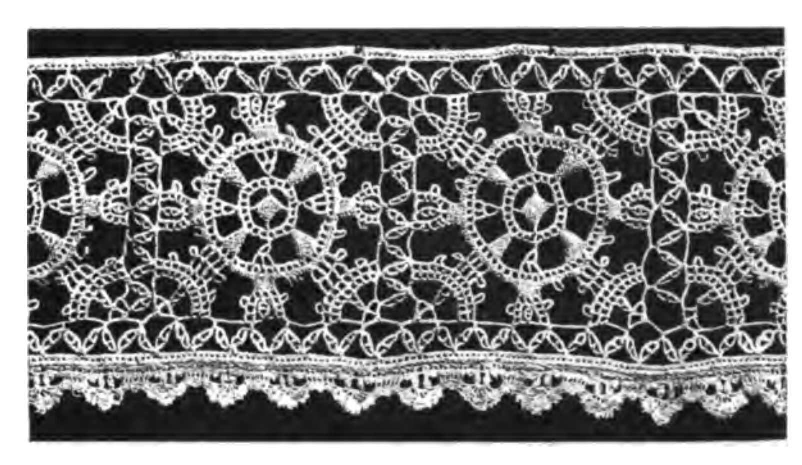
Die Filetarbeit an und für sich hat neben der eigentlichen Nadelarbeit ihre besondere Ausbildung erhalten, so daß ihr der Charakter der Spitze immer mehr verloren ging; man rechnet daher die reizvollen, aus bunter Seide gefertigten italienischen Filetdurchzugarbeiten des 16. Jahrhunderts gänzlich zu den Stickereien.

Mehr dem Charakter der Spitze passen sich die filetartigen spanischen Nadelarbeiten an; die Grundfäden dazu sind zu runden Feldern ausgespannt, ihre Muster bestehen aus festen Scheiben und in verschiedener Führung verschlungenen Wellenlinien.

So lange das auszunähende Netz aus fest verbundenen Fäden besteht, geben diese genügend

3) Vergl. Lipperheide, Muster altitalienischer Leinenstickereien 1881 u. 1883.

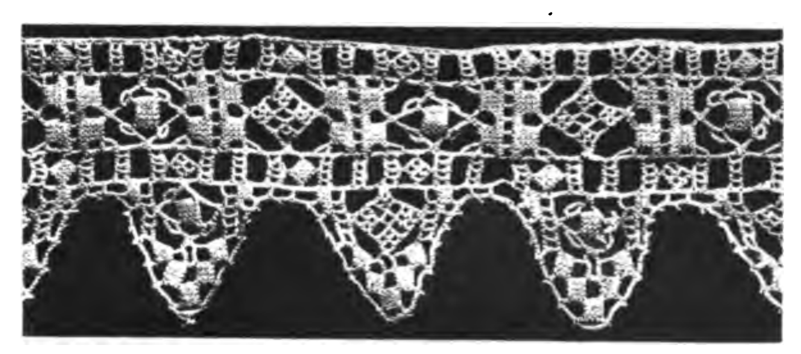
Anhalt für das zu bildende Muster; sobald aber letzterem ein Gerippe aus losen weit gespannten Fäden zu Grunde liegt, muß auf andere Weise ein Halt für die Näharbeit geschaffen werden: man zeichnet daher das Muster auf ein starkes Blatt Papier (in früheren Zeiten nahm man Pergament) und läßt die Nadel den Umrissen



No. 4. Genähte Spitze.

folgen. Ist das Muster fertig, so wird das Papier weggerissen.

Später, im 17. und 18. Jahrhundert, bedient man sich als Grund zu einer genähten Spitze eines geklöppelten, genähten oder gewebten tüllähnlichen feinen Maschenwerkes.



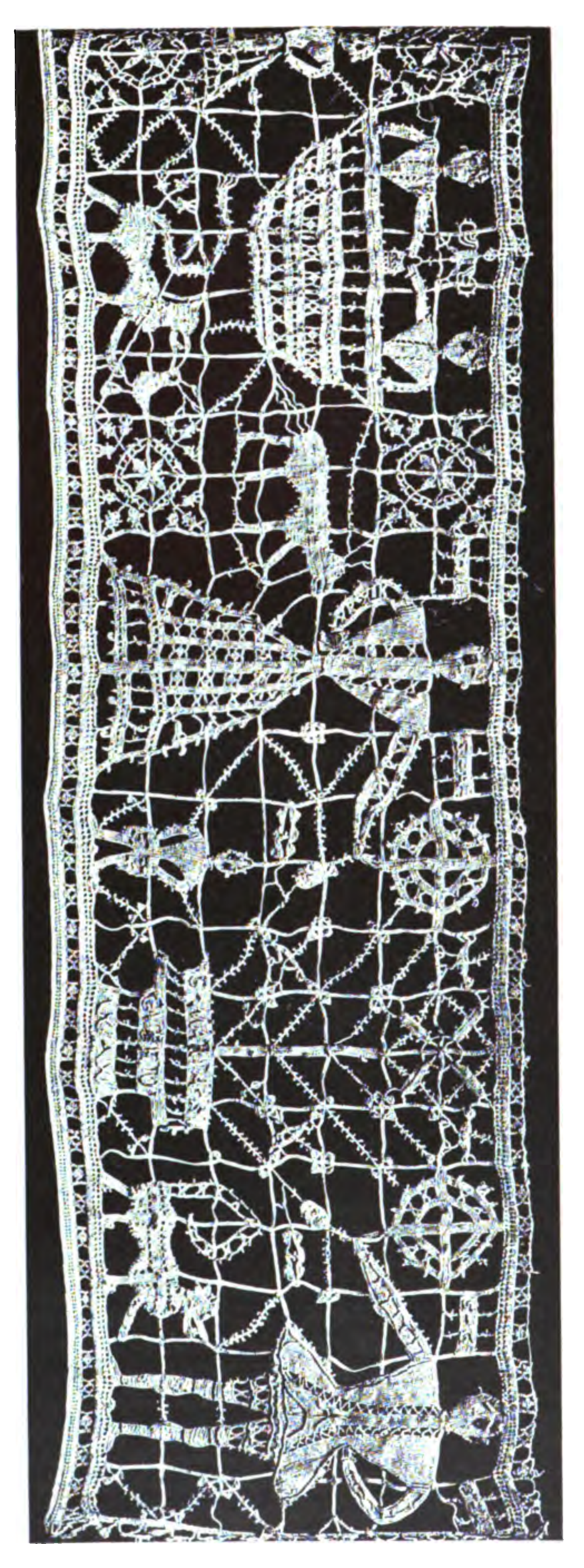
No. 5. Genähte Spitze.

Zwei interessante Beispiele der geknoteten Spitze, point noué oder punto a groppo, wie die Italiener sie nennen, sind in Fig. 4 und 5 abgebildet. Obgleich in einigen Details des Musters dem Macramé verwandt, ist punto a groppo auf ganz andere Weise hergestellt: vor allem ist es Nadelarbeit.

Ein Techniker schreibt uns über diese Technik folgendes: „Fest und gegeben sind bei a groppo die Dressirfäden der Umrandung, von diesen aus wird frei von einer Seite zur anderen eine Schlinge gelegt und an dieser zurückgeknotet, bis eine neue Schlinge wieder zum Dressirfaden gelegt wird und so weiter in der vollen Breite des Musters. Ist dies erreicht, wird an allen schon geknoteten und noch offenen Fäden nach links gearbeitet: dem Muster liegt also ein Faden zu Grunde; aber es ist derselbe, mit welchem genäht wird.“

Fig. 4 zeigt ein sehr vornehmes Muster aus quadratischen Feldern, welche durch Borten gebildet werden, jedes derselben enthält Kreise, die durch halbkreisförmige Felder eingeschlossen sind. Die schmale Zackenborte ist eine angesetzte Klöppelarbeit. Aus etwas breiteren Flächen, wie sie in der Häkelarbeit leicht entstehen, ist das Muster der geknoteten Zackenspitze (Fig. 5) zusammengesetzt: die durchgehenden Querborten schließen im Muster abwechselnde Rautenfelder und aus kleinen Quadraten gebildete Sterne ein.

Eine anscheinend ältere Spitze derselben




Nr. 7. Genähte Spitze. Italien, 16. Jahrh.

Art ist in reihenweis versetzten quadratischen Feldern mit Sternen aus gelblichem Garn gefüllt.

Nach vielen Seiten hin merkwürdig ist die als Kopfleiste in halber Größe abgebildetę Zackenspitze aus roter Seide. Dem annähernd symmetrischen Muster liegt ein Netz aus einem Seidenfaden zu Grunde, welches vom oberen Querfaden aus (den die Zeichnung etwas zu stark wiedergiebt) sich entwickelt, dasselbe ist im Knopflochstich genäht. Fest und gegeben sind auch die beiden stärkeren platten geklöppelten Querfäden. Die Spitze stammt von den griechischen Inseln, man darf in ihr vielleicht einen Vorläufer der vielgerühmten point de Venise sehen.

Die seltene Ausnahme, durch Inschrift bezeichnet zu sein, macht die als Borte eines Handtuches erhaltene italienische Spitze des 16. Jahrhunderts in Fig. 7. Auf einem weitmaschigen quadratischen Grunde aus umnähten Fäden besteht das genähte und zum Teil aufgelegte Muster aus großen und kleinen menschlichen Figuren, Tieren und einzelnen Sternen. Auf einer Vase, welcher streng stilisirte kleine Blütenzweige entsteigen, befindet sich in großen lateinischen Buchstaben die Inschrift: 5 — Maria — 5 — Gubrio — W — W. Oben stehen auf kleinen Tafeln Abkürzungen in je zwei Buchstaben und u. a. die Zahl 56. Die Flächen der Figuren sind mit kleinen genähten Schnürchen überfangen, als Augen derselben sind Perlen aufgenäht. Die Besatzborte des Tuches durch einen zwei Finger breiten Leinenstreifen von der Spitze getrennt, enthält in langen spitzen Zacken paarweis geordnete menschliche Figuren, Vögel und Hunde.

(Fortsetzung folgt.)

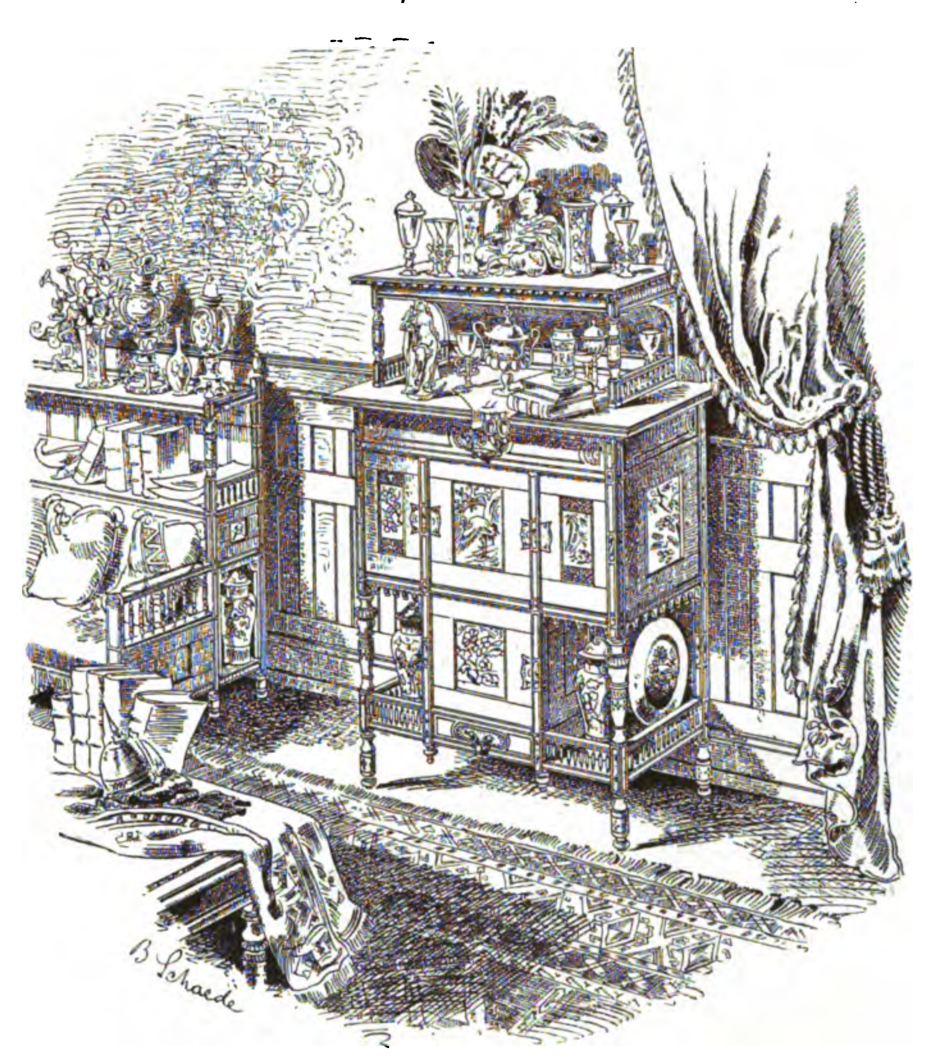


Fig. 1. Möbel in englischem Geschmack. Entworfen von Architekt B. Schäde in Berlin.

Billardsaal in einem englischen Hause.

Mit Abbildungen.

Wiederholt ist in dieser Zeitschrift auf die eigentümliche Bewegung hingewiesen, welche sich in Amerika und England im Gebiet der Kleinkunst geltend macht: aus der Konstruktion heraus unter Ablehnung aller älteren Kunstformen dem Gebrauchsgerät eine eigenartige künstlerische Gestalt zu geben.

Das wesentliche Moment dabei ist die Bestimmung des Gerätes: eine Anzahl Schubläden, offene oder verschlossene Fächer, z. B. werden durch einfach konstruktiv geordnetes Rahmen- und Leistenwerk zu einem Schrank zusammengefügt. Die zierliche Ausgestaltung dieses Rahmenwerkes durch feine Profile, geschickte Verteilung der Fächer, Hinzufügen von Beschlägen, Malereien auf den Thüren, Anwendung von Glasverschlüssen, Anbringen von Galerien ꝛc., beleben die oft an sich starre, an Zimmermannsarbeit erinnernde Gliederung des Ganzen, geben ihm eine Zierlichkeit und Leichtigkeit, die oft geradezu überrascht. Dies tektonische Prinzip, welches diese modernen Arbeiten mit den Kunsterzeugnissen der gotischen Zeit gemein haben, wird weiter ausgedehnt auf die Ausgestaltung der ganzen Wohnung; namentlich in Amerika wird hierin am meisten geleistet. Unsere Figur 2 zeigt den in keinem vornehmen englischen Haus fehlenden Billardsaal, nach einer Radierung im Moniteur

des architectes 1885 reproduzirt. Das Charakteristische: die strenge Durchführung konstruktiver Formen springt ohne weiteres in die Augen, sie erstreckt sich bis auf die Füße des jekten zu würdigen: eine Abbildung vermag nur ein ungefähres Bild davon zu geben.

Auch in Deutschland beginnt man zunächst Möbeln dieser Art sich zuzuwenden. Wir geben



Fig. 2. Billardsaal eines englischen Hauses.

Billards. Das Ganze ist voll ruhiger vornehmer Würde und weit entfernt „steif“ zu sein; trotzdem ist dieser „neue Stil“, wenn man so sagen darf, richtig und voll nur in einem solchen Raum selbst, resp. vor den Ob-

in Figur 1 ein sehr gelungenes Beispiel davon: einen Zierschrank nach dem Entwurf des Architekt B. Schäde ausgeführt von Tischlermeister Thomas in Berlin.

A. P.





Ein modernes Kunstgebilde und seine Geschichte.

Von Friedrich Schneider.

Mit Abbildung.

Unzählige alte Kunstwerke verkünden durch Inschriften, Wappen oder sonstige Angaben, daß sie aus edlen, zumeist religiösen Absichten ihrer Stifter hervorgegangen sind. Nicht ohne Bewegung sehen wir darin nach Jahrhunderten Namen fortleben, die sonst längst vergessen wären. Jede Einzelheit, die zur Geschichte eines Kunstwerks bewahrt wird, umkleidet dasselbe mit einem eigenen Reiz; sie läßt den Besitzer oder Stifter, wie auch den Urheber darin fortleben und verknüpft so die Teilnahme Spätgeborener mit längst vergangenen Tagen. Aber es bedarf nicht erst entschwundener Zeiten und längst verschollener Namen, um die Entstehung kunstreicher Erzeugnisse anziehend und lehrreich zu machen. Ein Beispiel hierfür liefert eine Schirmwand, die in der jüngsten Zeit entstanden ist. Das Bild derselben, wie unvollkommen es auch das farbenprächtige Stück wiedergeben mag, legt zunächst für sich selbst das Zeugnis ab, daß es sich in der That um ein Kunstwerk handelt. Von der Hand eines Meisters auf dem Gebiete der dekorativen Kunst, Herrn Karl Behr, künstlerischem Leiter in dem Hause A. Bembé in Mainz entworfen, zeigt das Rahmenwerk wie die Behandlung der Flächenverzierung die ganze Prachtentfaltung jener Geschmacksrichtung, welche um die Mitte des 18. Jahrhunderts in der Kunst der vornehmen Kreise herrschte. Näher noch sind es die Formen der rheinischen und bayerischen Fürstensitze, welche für das Gerüst maßgebend waren, während für die Stickerei prächtige Gewandungen aus dem Mainzer Dom als Vorbilder dienten. Unter der belebenden Einwirkung alter Kunstwerke dieser Richtung schoß, wie eine neue üppige Saat, der Entwurf auf. Stil und freie Gestaltung reichen sich darin die Hand. Das Rahmenwerk ist in den Bembé'schen Kunstwerkstätten in Lindenholz meisterlich geschnitten und dann vergoldet worden. Die Höhe beträgt im Ganzen 1,60 m. Die beiden Seitenteile sind natürlich beweglich eingerichtet.

Und nun die Stickerei, wird man fragen. In der Fläche ist zunächst ein Wechsel von weißem Brokat und gespanntem Silbergrunde angenommen. Um den Webestoff mit der Stickerei zusammenzuführen, ward die Zeichnung des Brokats mit seinen Goldfäden ausgenäht; der Silbergrund seinerseits hat zur Belebung nach den prächtigen alten Vorbildern eine ährenförmige (oder Fischgräten-) Musterung erhalten. Im Mittelteil legt sich der Brokat nur um den großen geschlossenen Blütenstrauß, während er an den Flügeln die äußeren Teile bildet: der Silbergrund verbreitet sich somit in ungleicher Weise über das Mittel- und die Seitenteile. Die in üppiger Fülle über die Fläche ausgestreuten Blüten werden von goldgesticktem Rahmen- und Bandwerk teils zusammengefaßt, teils ranken sie sich um sich kreuzende Bänder. Das Bandwerk ist wellenförmig behandelt; die äußeren Bandstreifen dagegen sind von schräggeordneten Blättern überfangen. In glänzender Wirkung treten an dem Mittelstück leichte Ranken, die aus flacher, abgefaßter Unterlage mit gespannten Goldfäden hergestellt sind, vor der verschieden behandelten Bortenstickerei hervor. Diese fest umgrenzenden und führenden Linien, welche in ganz ähnlicher Weise in den alten Vorbildern verwendet sind, verleihen dem frei behandelten Blumenschmuck entsprechende Festigkeit; zugleich liegt in dieser Bindung der Zusammenhang mit dem Rahmenwerk: eins wächst mit dem anderen

dadurch zu einem einheitlichen Ganzen zusammen. Das reiche Spiel der in Plattstich ausgeführten Blätter und Blüten entfaltet die höchste Farbenpracht. Ohne die Wirklichkeit unfrei nachzuahmen sind doch natürliche Gebilde zu Grunde gelegt: es ist ein freies künstlerisches Umsetzen von Form und Farbe aus dem Garten in das Kunstwerk. Die große, breite Wirkung geht auf jene alten Prachtgebilde zurück, die den Entwurf beeinflußten. Die edlen Stoffe, Seide, Silber und Gold verbinden sich zu einer ebenso glänzenden, wie farbenreichen Wirkung. Der tiefe leuchtende Zauber der Seide regt die Lust



Schirmwand, die Umrahmung entworfen von Karl Behr, ausgeführt von A. Bembé, Mainz.
Die Stickerei ausgeführt von Frau E. Bender, Wiesbaden.

an dem wechselnden Spiel der Farbe immer wieder an, so daß man in Wirklichkeit des Beschauens nicht müde wird.

Soweit nun könnte das Stück eine Entstehung haben, wie jedes andere, das auf gut Glück oder auf Bestellung gefertigt worden. Doch hier liegt die Sache anders, und darin beruht eben das Verdienst und das besondere Interesse, welches sich an seine Geschichte knüpft. Gewiß ist es Niemand zu verargen, der zur Zierde des eigenen Heims sich mit künstlerischem Schmuck umgiebt. Höher aber steht gewiß die Absicht, welche reiche Mittel gewährt, um streb-

samen Kräften die Möglichkeit zur Weiterbildung zu verschaffen. Aus solcher Gesinnung ging unsere Schirmwand hervor. Eine Frau, deren Name in den Kreisen der rheinischen Großindustrie zu Hause ist, wollte dem eifervollen Sinn der Leiterin der kunstgewerblichen Stickschule zu Wiesbaden, Frau Elise Bender, Gelegenheit bieten, an einem hervorragenden Stücke ihre Geschicklichkeit zu erproben. Nicht persönliche Wünsche wollten in dem Auftrage bestimmend eingreifen, sondern das von fachmännischer Seite aufgestellte Programm sollte uneingeschränkt zur Ausführung kommen. Während sonst Laune und kleinliche Rücksichten so oft zu entscheiden pflegen, war hier dem künstlerischen Vorschlag volle Freiheit gewährt. So entstand das Werk. Wie auf dem Gebiete werkthätiger Nächstenliebe und Volkserziehung griff die edelsinnige Dame hier auch auf kunstgewerblichem Gebiete thatkräftig fördernd ein. Ihre Absicht ist in der That durch eine meisterliche Leistung belohnt worden. Das Maß selbstloser Hingebung aber ist damit erfüllt worden, daß das kunst- und zierreiche Gebilde als Geschenk lieben Verwandten bestimmt war. So knüpft sich an dieses prächtige Erzeugnis des heutigen Kunstgewerbes die Erinnerung hochherziger und opfermüthiger Gesinnung, der an dieser Stelle wohl gedacht werden durfte.

Stukkaturen aus den Badezimmern des Fuggerhauses zu Augsburg (1570).

Mit Abbildungen*).

Die Stukkaturen der im Jahrgang 1881 der Zeitschrift für bildende Kunst von mir beschriebenen Fuggerschen Badezimmer zeichnen sich in gleicher Weise wie die Malereien durch künstlerischen Wert und mustergültige Behandlungsweise aus. Man bewundert an diesen Arbeiten bei dem feinen Gefühl für das Dekorative und plastisch Wirkungsvolle, die flotte und naturalistische Modellirung, die dem Verständnis der Formen dieser Masken und Fratzenbilder und ihrer geistreichen Wiedergabe ent-



*) Die Abbildungen werden z. T. erst in den nächsten Heften, je nach vorhandenem Raum zum Abdruck gelangen. D. Red.

springt. Das Figürliche, Ornamentale und Konstruktive scheint unter sich in organischem Zusammenhange zu stehen, so daß man anzunehmen geneigt sein möchte, es habe sich die Bildung nach Darwinscher Theorie durch Anpassungsvermögen zu ihrer dem jeweiligen Zweck entsprechenden Form vollzogen. Der Übergang aus der Maske ins Konsol auf der beigefügten Abbildung ist entschieden geistreich und originell. Eine derartige künstlerische Auffassung entspringt aber lediglich dem Studium der Natur. Hierdurch nur wird es möglich, unter Zugrundelegung der überlieferten architektonischen Formen, etwas Neues und Sinnvolles zu schaffen, die Formen weiter zu bilden. Es ist dies ein für die heutige Kunstindustrie überhaupt zu beachtendes Moment, denn gar zu gern wird nach der Schablone gearbeitet oder etwas scheinbar Passendes aus dem massenhaft reproduzirten Material hervorgesucht und einfach angefügt. Das Studium der Natur ist der beste Weg, um Schwulst und Übertreibungen zu vermeiden, und hierdurch zeichnen sich die Stukkaturen der Fuggerschen Badezimmer vor vielen späteren Erzeugnissen der Renaissance bei aller ihrer Phantasie und Mannigfaltigkeit vorteilhaft aus. Eine teilweise und verständnisvoll angebrachte Vergoldung trägt dazu bei die Wirkung zu vollenden. So sind z. B. bei den Masken Augen, Ohren, Zunge und Blattkranz vergoldet, an dem Konsol die Aufsicht, wodurch die Maske von derselben abgehoben wird.

Theodor Rogge.



Kleine Mitteilungen.

Das neue Siegel der Universität Heidelberg, welches wir unten in Abbildung mitteilen, bildet eine der Gaben des Großherzogs von Baden zum 500jährigen Jubiläum der Universität. Die Siegelscheibe, von Graveur J. Weiß in Heidelberg in Stahl geschnitten, hat einen Durchmesser von 63 mm. Inmitten einer Architekturnische befindet



Siegel der Universität Heidelberg. Entworfen von H. Götz.

sich in sitzender Stellung die Allegorie der Wissenschaft, in der Rechten die leuchtende Fackel, in der Linken das aufgeschlagene Buch haltend, ihr zu Füßen die Eule. Zu beiden Seiten der Figur gruppiren sich die Wappen von Baden und Heidelberg mit Kronen und unterhalb der Sockelarchitektur ein Schild mit den Jahreszahlen 1386—1886. Die Inschrift des Umrahmungsfrieses lautet: „SIGILVM VNIVERSITATIS RVPERTO-CAROLAE HEIDELBERGENSIS."

Der reichausgestattete Siegelgriff ist aus vergoldeter Bronze, 17 cm hoch von Bildhauer F. Dietsche von Schönau modellirt und durch Professor Rud. Mayer an der Kunstgewerbeschule Karlsruhe ciselirt. Unterhalb des durch Schuppenbänder geteilten Knopfes treten am Schafte Masken hervor, welche sich durch ihren Gesichtsausdruck, wie durch die an ihrem Kopfschmuck angebrachten Embleme als die vier Fakultäten kennzeichnen: die Jurisprudenz mit der Wage, die Theologie mit dem Kreuz, die Medicin mit dem Äsculapstab und die Philosophie mit dem Stern. Am unteren Teile des Schaftes befinden sich vier durch Säulen getrennte Nischen, aus welchen sich als Symbole des die Stadt Heidelberg durchfließenden Neckars Delphine herauswinden.

Die deutsche Kunsttöpferei auf dem Ozean.

—a— Nachdem englische und französische Steingutfabrikanten bereits seit längerer Zeit hervorragende Leistungen auf dem Gebiete dekorativer Wandmalerei zu verzeichnen hatten, ist ihnen darin jetzt auch in Deutschland die bedeutendste derartige Fabrik, diejenige von Villeroy & Boch in Dresden gefolgt. Dieselbe hat im Laufe der letzten Jahre zwei derartige kleinere Arbeiten in Berlin mit glücklichem Gelingen ausgeführt, und nunmehr kürzlich ein umfangreiches Werk von sehr viel größerer technischer sowohl wie künstlerischer Bedeutung vollendet. Es ist dies die auf Steingutplatten gemalte dekorative Innenausstattung der ersten Kajüten der drei auf der Werft Vulkan in Bredow bei Stettin gebauten kleineren Dampfer Danzig, Lübeck und Stettin für die von Seiten des Reichs subventionirten Linien. Für die Wahl gemalter Steingutplatten für diese Ausstattung war der Umstand entscheidend, daß erfahrungsgemäß kein Bild, auf welchen Stoffen und in welcher Art der Malerei immer ausgeführt, den Einflüssen der Witterung und des Wassers auf hoher See Widerstand zu leisten vermag, wohingegen man die begründetsten Hoffnungen auf die Unverwüstlichkeit der gemalten Steingutplatten setzen darf. Dieser Arbeit der Firma Villeroy & Boch widmet das bekannte keramische Blatt „Sprechsaal" eine eingehende fachmännische Beschreibung und Besprechung, welcher das Nachstehende entnommen ist. Die ersten Kajüten der drei Dampfer sind mit reich geschnitztem Holzwerk getäfelt, in welches die Steingutplatten unter Beobachtung der verschiedensten Vorsichtsmaßregeln gegen allzu heftige Erschütterungen und daraus folgendes Zerspringen eingelassen sind. Auf jeder Langseite der Kajüten sind zwischen den Fenstern drei Bilder angebracht, deren jedes wiederum aus drei Tafeln zusammengesetzt ist. Das größere Mittelstück zeigt als Schmuck eine allegorische Figur in allgemein

verständlicher Darstellungsweise und in reicher architektonischer Umrahmung, auf der unteren, kleinsten Platte steht auf einer von Masken und Ornamenten umgebenen Kartusche die Bezeichnung der betreffenden Figur, auf der oberen Platte befindet sich das Wappen einer Provinz oder Stadt von Kinderfiguren und Seepferden flankirt. Das Mittelstück entspricht in seiner Höhe genau der der Fensteröffnungen, über und unter welchen die kleineren Platten fortlaufen. An den Schmalseiten der Kajüten liegt einerseits die Eingangsthür, andererseits das Büffet, neben welchen je vier Platten eingelassen sind, die ersteren mit Ansichten der Stadt, deren Namen das Schiff führt, die letzteren mit Allegorien der Länder, mit welchen Deutschland durch diese Dampfer in Verbindung treten soll. Die ebenfalls holzgetäfelten Kajütendecken sind in Kassetten geteilt, in deren jede eine Steingutplatte eingefügt ist. Die Motive ihrer dekorativen Flachornamente zeigen Delphine und Wasserrosen. In der Mitte der Decke öffnet sich ein Lichtschacht, welcher ebenfalls mit gemalten Steingutplatten und zwar zu dreien übereinander ausgelegt ist; an den Längswänden je eine lange Platte mit geflügelten Kinderfiguren und sprudelnden Brunnen, seitlich tropische Pflanzen. Die sich der Lösung dieser großen und völlig neuen Aufgabe entgegenstellenden, sehr bedeutenden technischen und künstlerischen Schwierigkeiten sind von allen Beteiligten auf das Glücklichste gelöst worden. Künstlerisch kam es darauf an, die bei den allseitig geringen Abmessungen der Kajüten stets aus unmittelbarer Nähe betrachteten Bilder vor Kleinlichkeit zu bewahren, ihnen vielmehr eine dekorative Wirkung zu sichern, welche auch koloristisch mit der übrigen, in satten Farben gehaltenen Ausstattung zusammenstimmen mußte. Beides ist sowohl vom Professor Woldemar Friedrich in Berlin bei den Entwürfen zu den Wandbildern, wie von E. Leutzing, dem Malereivorsteher der Dresdener Fabrik, für die Deckendekoration geschehen, für welche alle eine Aquarelltechnik auf rauhem Torchonpapier zur Anwendung gekommen ist. Für die Ausführung in einer dem Aquarell ähnlichen Weise entschied man sich aus der künstlerischen Erwägung, daß die Wirkung der Bilder unter der blendenden Sonne der Tropen sowohl, wie bei abendlicher künstlicher Beleuchtung, durch Reflexe völlig vernichtet werden würde, wenn man nicht ein Mittel fände, den Glanz der gewöhnlichen glasirten Platten nach Möglichkeit zu beseitigen. Dies zu erreichen, war die eine Seite der technischen Schwierigkeiten, welche dadurch ihre Lösung gefunden hat, daß man vor dem Brande der Steingutplatten auf dieselben das Gewebe einer Leinwand aus kräftigem Faden übertragen, und damit einen rauhen Malgrund hergestellt hat wie ihn eine Aquarelltechnik erfordert. Diese rauhen Platten sind dann bemalt und später mit der alleräußersten Sorgfalt glasirt worden; ihre Glasur liegt denn auch in der That so dünn auf, oder ist richtiger gesagt, so innig mit dem Steingutkörper vereinigt, daß nur ein Hauch von Glanz über den Platten liegt. Die zweite Seite der großen technischen und in diesem Falle zugleich künstlerischen Schwierigkeiten bestand darin, die vorhandenen Entwürfe in den Farbentönen sowohl als auch in der aquarellartigen Wirkung völlig genau nach den Kartons wiederzugeben. Diese Aufgabe war eine für die keramische Darstellungsweise bisher noch nicht dagewesene, und ihre — ungeachtet der entgegenstehenden enormen Schwierigkeiten, welche jeder mit der Eigenart der keramischen Malerei nur einigermaßen Vertraute voll zu ermessen vermag — glänzende Bewältigung stellt aufs neue das eminente Können der Dresdener Fabrik in ein helles Licht.

Technisches.

Verwendung der Magnesia zu Kunstgüssen. Dr. Frank-Charlottenburg hielt jüngst im Vereine zur Beförderung des Gewerbefleißes in Berlin über die Verwendung der Magnesia zu Kunstgüssen und Stuckarbeiten an Stelle des Gipses einen Vortrag. Die geringe Härte und Widerstandsfähigkeit des letzteren macht die Verwendung desselben zu ornamentalen Zwecken unbequem, fast gefährlich, während das stumpfe Weiß der daraus hergestellten Nachbildungen von Kunstwerken, trotz genauer Wiedergabe der Formen, diese nur als unvollkommen und das künstlerische Gefühl wenig befriedigend gegenüber dem Marmororiginal erscheinen läßt. Man war daher seit Jahren bemüht, einen Ersatz für Gips aufzufinden, und es sei nach langjährigen Versuchen nun endlich Dr. Theodor Grundmann in Hirschberg in Schl. gelungen, die Magnesia zu dem gedachten Zweck mit bestem Erfolg zu verwenden. Nach dem Grundmannschen Verfahren kann sowohl Magnesia für sich als auch im Gemisch mit Marmormehl und selbst mit Flußsand für Guß- und Stuckarbeiten verwendet werden. Die Güsse sind je nach der Zusammensetzung teils völlig marmorartig, teils haben sie das Aussehen von lichtem Sandstein, so daß damit eine genaue Wiedergabe der Originale möglich ist. Die Härte des Materials, von Anfang an größer als die des Gipses, nimmt an der Luft noch beständig zu, auch können die Magnesiagüsse abgewaschen werden, ohne ihren Glanz zu verlieren oder nachzudunkeln. Der Vortragende legte eine Anzahl der von Dr. Grundmann hergestellten Güsse vor, welche die mannigfache Anwendbarkeit und den vorzüglichen Effekt des neuen Materials erkennen ließen. Außer vollkommen marmorartigen Statuen waren auch sandsteinartige Säulenkapitelle zur Stelle; besonderes Interesse erregten auch gewöhnliche rote Ziegelsteine, welche mit einem dünnen festhaftenden Überguß von Magnesiazement versehen, geschliffenem Marmor oder sorgfältig ausgeführtem Stucco lucido glichen. Das Material für den Magnesiaguß findet sich massenhaft in den Staßfurter Salzen, sowie in den Magnesitlagern von Schlesien, Steiermark, Griechenland ꝛc. Es ist daher mit Sicherheit zu hoffen, daß zunächst unsere Museen, denen Grundmann sein Verfahren zur Prüfung angeboten hat,

davon bald ausgiebigen Gebrauch machen, ebenso wird es im Interesse der Kunstindustrie liegen, das edlere und dauerhaftere Material ausgedehnt zu benutzen. Besonders willkommen dürften aber Kopien aus Magnesiaguß den zahlreichen Kunstfreunden sein, deren Mittel nicht gestatten, Originale oder Nachbildungen in Marmor zu erwerben.

(Keims Techn. Mitteil. für Malerei.)

Litterarisches.

v. Feldegg, Ferdinand Ritter, Grundriß der kunstgewerblichen Formenlehre. Wien, Pichlers Witwe & Sohn. 206 S. 8⁰. mit 122 Abbildungen. 3 Mk. 60 Pf.

F. Das unter dem vorstehenden Titel mit Unterstützung des k. k. österreichischen Ministeriums für Kultus und Unterricht herausgegebene Buch ist ohne allen Zweifel ein interessantes. Man könnte es einen Kommentar zu Sempers Stil, eine weitere Ausführung einzelner Kapitel des genannten Werkes heißen. Der Verfasser steht inmitten der Ideen und Gedankengänge jener epochemachenden Schrift und nimmt keinen Anstand, gelegentlich auf seinen Gewährsmann zurückzugreifen. Er beschränkt sich auf den eigentlich kunstgewerblichen Teil und versucht an der Hand einer gründlichen uud systematischen Einteilung eine Analysis der ornamentalen Formen zu geben und zwar im ganzen mit Glück und Geschick unter Verwertung neuer Gesichtspunkte und eigener Anschauungen.

Die erste der beiden Abteilungen behandelt die ornamentalen Grundgesetze im allgemeinen, die Eurhythmie, die Symmetrie, die Proportion, die Unterordnung, den Kontrast u. s. w. Die zweite und weitaus umfangreichere Abteilung ist dem technischen Produkt und seiner ornamentalen Gestaltung gewidmet. Dieser Teil giebt zunächst eine Übersicht und Einteilung der technischen Künste und erläutert dieselben hierauf in drei Einzelgruppen gesondert als textile, als tektonische und als keramische Formen. Hierbei wird das kunstgewerbliche Gesamtgebiet in allen seinen Teilen berührt und gestreift. Zwischen den analytischen Ausführungen, die ja naturgemäß etwas Doktrinäres an sich haben, erscheinen außerordentlich klar und knapp gehaltene Kapitel über das Material, dessen Anforderung und Behandlung, über das Geschichtliche der Technik 2c., so z. B. die Kapitel über Gewebe und Geflechte, über das Möbel, über die Gewandung. Der gebildete Fachmann wird das Buch mit Interesse lesen; dem Lehrer an kunstgewerblichen und gewerblichen Anstalten wird es ein höchst schätzbares Hilfsmittel sein. In diesem Sinne sei es auf das Beste empfohlen.

Wenn dagegen der Verfasser betont, daß sein Buch ebenso sehr für den Lehrer als für den Schüler geschrieben sei, so können wir seine Ansicht nicht teilen Und wenn der Verfasser der Meinung ist, dem Gewerbsmanne einen allgemeinen Schlüssel zum Verständnis der ornamentalen Formen gegeben und „jenen goldenen Mittelweg zwischen drückender ästhetischer Bevormundung des Kunsthandwerks auf der einen Seite und einer gänzlichen Vernachlässigung auf der anderen“ mit Erfolg betreten zu haben, so können wir diese Meinung ebenfalls nicht zu der unsrigen machen. Wenn in einem Buche Sätze stehen, wie der folgende: „Die — unleugbar vorhandene — Analogie zwischen natürlichen und ornamentalen Bildungen ist keineswegs Resultat einer zielbewußten und absichtlichen Wiederholung des natürlichen Vorganges innerhalb der Kunst, vielmehr ein Parallelismus jener beiden, eine Art Nachklang vorhergegangener makrokosmischer Geschehnisse im Mikrokosmos, im menschlichen Individuum“, und wenn der Schüler und der Gewerbsmann dieses Buch mit Erfolg lesen sollen, dann müßte man doch wohl beide erst etwas Philologie und Philosophie studiren lassen, was man kaum verlangen kann. Die allzu gespreizte und geschraubte Sprache ist es hauptsächlich, welche in den Herzen der ausführenden Künstler jenen allgemein vorhandenen Ingrimm gegen die Kunstschriftsteller erzeugt hat. „Mit den einfachsten Mitteln das Höchste zu leisten“, danach sollte nicht nur die Kunst sondern auch die Kunstschriftstellerei streben, so schwer es auch sein mag.

Im übrigen ist der Grundriß der kunstgewerblichen Formenlehre zweckentsprechend und hübsch illustrirt mit 122 Abbildungen, die großenteils der ornamentalen Formenlehre von Franz Sales Meyer entlehnt sind.

Museen und Ausstellungen.

O. M. **Im Lichthofe des königl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin** fand vom Sonntag 25. September bis einschließlich Sonntag 9. Oktober die Ausstellung der Schülerarbeiten aus der königl. Kunstschule und der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums statt. Das Material, welches den Lichthof in allen Teilen füllte, war bei der großen Ausdehnung der beiden verwandten Lehranstalten so umfangreich, daß auf die Ausstellung der Anfängerarbeiten verzichtet wurde, es waren vielmehr die Malereien, Skulpturen und Entwürfe künstlerischer Arbeiten, zum Teil auch ausgeführte Arbeiten der Metall- und Stickereiklasse, welche hier zur Ausstellung gelangten.

* **Deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung 1888 in München.** Nachdem die nötigen Vorarbeiten beendet, gelangt seitens des Direktoriums der Aufruf zur Beteiligung an der Ausstellung, das für dieselbe aufgestellte Programm und dessen Ausführungsbestimmungen zur Versendung Nach denselben wird die Ausstellung am 15. Mai 1888 eröffnet und am 15. Oktober geschlossen und umfaßt alle Zweige des Kunstgewerbes und der damit verwandten Gebiete. Die Anmeldung der Gegenstände hat möglichst bald, spätestens aber bis zum 1. November 1887 zu erfolgen. Die Platzmiete beträgt für den Quadratmeter Bodenfläche 25 Mark. Alle Gegenstände müssen bis zum 1. Mai 1888 aufgestellt sein. Für hervorragende kunstgewerbliche Leistungen werden Auszeichnungen

in Form einer einheitlichen Medaille mit zugehörigen Ehrendiplomen erteilt. Für verdienstvolle Mitarbeiten ist die Zuerkennung in Aussicht genommen. Mit der Ausstellung wird eine Verlosung von angekauften Ausstellungsgegenständen verbunden. Programme und Ausführungsbestimmungen sind vom Ausstellungs-Direktorium jeder Zeit zu erhalten, welches auch alle Anfragen bereitwilligst erledigen wird.

Berlin. — Im Lichthof des königl. Kunstgewerbemuseums wird im Februar oder März 1888 eine Fachausstellung des deutschen Graveurvereins stattfinden. Dieselbe wird ohne Frage von großer Bedeutung sein, da der Verein alle namhaften Graveure Deutschlands zu seinen Mitgliedern zählt. Nur solche Ausstellungsgegenstände werden zugelassen, welche aus dem Atelier des Ausstellers hervorgegangen sind; Zwischenhändler sind als Aussteller ausgeschlossen. An den Ausstellungsgegenständen muß die Gravirung oder Ciselirung die Hauptarbeit sein; Arbeiten anderer Fächer, an denen die Gravirung oder Ciselirung nur Nebensache ist, können zur Ausstellung nicht angenommen werden. An die modernen Arbeiten wird sich eine Gruppe alter mustergiltiger Gravirungen aller Art aus dem Bestand der königl. Kunstsammlungen sowie aus Privatbesitz anschließen. Das Ausstellungskomitee bilden die Herren: Otto, Voigt, Leman, Schuppan, Schmidt, Donath; für die alten Arbeiten aus Privatbesitz tritt Herr Warnecke hinzu. Sämtliche Anfragen und Korrespondenzen bezüglich der Ausstellung sind bis auf weiteres an Herrn R. Otto, Hofgraveur, Berlin N. W., Unter den Linden 40, zu richten.

Zweitausend Mark setzt die Firma Mey & Edlich in Plagwitz-Leipzig für ein in 14 Farben auszuführendes Kalenderbild aus. Dasselbe soll höchstens 31 cm hoch und 17 cm breit sein; die Entwürfe müssen bis zum 31. Dezember d. J. mit Motto versehen und von einem verschlossenen Kouvert begleitet, welches die Adresse enthält, an die Firma Mey & Edlich gelangt sein. Das Preisrichteramt hat Herr Hofrat Prof. Dr. Rieper übernommen. Das zweitbeste Bild wird mit tausend Mark honorirt.

Vom Kunstmarkt.

Rd. **Auktion Zwierlein in Geisenheim.** Bei der Versteigerung der freiherrlich v. Zwierleinschen Sammlung durch Heberle aus Köln (12. bis 15. Septbr.) erreichten die Hauptteile der Sammlung, die gemalten Scheiben, zum Teil recht gute Preise. Die Auktion verlief günstiger, als man erwartet hatte, obwohl die beiden Hauptserien Nr. 1—33 mit 12100 Mk. und Nr. 115—120 mit 9100 Mk. zurückgezogen wurden. Die wichtigeren Nummern mit Preisen sind folgende:

Nr.		Mark
34.	Großes Fenster, spätgotisch	1350
53.	St. Georg	2000
72.	Schweizerscheibe, Ende 15. Jahrhundert	1110
73.	do. do.	1160
112.	do Anfang 16. Jahrh .	1950
113.	Ecce homo	1350
114.	Disputirende Mönche	1150
135.	Kreuzigung, Anfang 12. Jahrh. . . . Kunstgewerbemuseum zu Berlin.)	950
144.	Heiligenfiguren, frühgotisch . . . . . (von Herrn R. Zschille in Großenhain dem Germanischen Museum gestiftet.)	720
145.	Madonna XV. Jahrh. . . . . . . (German. Museum.)	810
146.	Madonna. IV. Jahrh. . . . . . . (Kunstgewerbemuseum, Berlin.)	1400
147.	Kreuztragung, Komposition von Bartholom. Bruyn. Prachtstück ersten Ranges (ging nach der Schweiz.)	4050

An die Leser.

Von verschiedenen Seiten sind uns Klagen zugegangen, daß die Zeitschriften-Auszüge im Kunstgewerbeblatt regelmäßig zu spät erschienen. Die große Auflage des Kunstgewerbeblatt erfordert einen sehr frühen Schluß der Redaktion, gewöhnlich am 1. des Monats für die in der Mitte desselben fällige Nummer. Da nun die Ausgabe der meisten Zeitschriften am Anfang des Monats erfolgt, so ist es fast stets unmöglich die Inhaltsangabe derselben noch in das betreffende Heft zu bringen. Trotz mannigfacher Versuche diesem Übelstand abzuhelfen, ist es uns doch nicht gelungen, einen Ausweg zu finden. In der Überzeugung, daß die verspätete Inhaltsangabe von ernstlichem Nutzen nicht ist und nicht sein kann, lassen wir mit dem Beginne des vierten Jahrganges die Zeitschriftenangaben eingehen und hoffen damit im Sinne unserer Leser zu handeln. In der Kunstchronik wird die Zeitschriftenschau wie bisher weitergeführt werden.

Die Redaktion.

An die Vorstände der Kunstgewerbevereine, Schulen und Museen richten wir die ergebene Bitte, uns — behufs Herstellung kurzer Auszüge für das Kunstgewerbeblatt — die Jahresberichte und sonstigen Mitteilungen regelmäßig und möglichst sofort nach Erscheinen zustellen zu wollen. Die Redaktion.

Preisausschreiben

für

ein farbiges Kalenderbild.

Die unterzeichnete Firma ladet hierdurch Künstler ein, sich an einer Konkurrenz für ein farbiges Kalenderbild

zu einem **Wand-**, sogenannten **Block-** oder **Abreiß-Kalender**

zu beteiligen.

Die Entwürfe müssen für diesen Zweck künstlerisch vollendete und zugleich für die lithographische Uebertragung technisch **geeignete** Bilder sein. Die Lithographie soll mehr als 14 Farben nicht beanspruchen.

Der Wandkalender soll ein Zimmerschmuck für das Haus jeder deutschen Familie werden, die Idee des Bildes muß daher eine dementsprechende sein, auf keinen Fall darf das Bild sittliche und religiöse Anschauungen verletzen.

Das Arrangement des Bildes muß möglichst derart sein, daß der Block des Abreißkalenders, welcher 104 mm hoch und 68 mm breit ist, in der Mitte des Bildes angebracht werden kann, wobei nachgelassen ist, den Block in die obere oder untere Hälfte des Bildes zu disponiren. Am Fuße des Bildes muß ein leerer Raum in Größe 95 mm breit und 22 mm hoch rechtwinklig ausgespart sein, in welchen wir eine beliebige Firma drucken lassen können. Das Bild soll farbig brillant, bis zum gewissen Grade dekorativ wirkungsvoll sein.

Die Größe des Kalenderbildes selbst darf 31 centimeter Höhe und 17 centimeter Breite nicht übersteigen.

Die Entwürfe müssen bis zum

31. Dezember 1887

in unserm Besitz sein; spätere Zusendungen werden zur Konkurrenz nicht zugelassen. Dieselben sind in geschlossenem Kouvert, mit Motto versehen und ohne den Namen des Künstlers zu senden; der Name des Künstlers nebst einer Wiederholung des Mottos soll in einem separaten verschlossenen Kouvert uns bekannt gegeben werden.

Als Preise setzen wir, quasi als Honorar, aus für das relativ

erstbeste Bild **Zweitausend Mark,**

das zweitbeste Bild **Eintausend Mark.**

Das Preisrichteramt hat der Direktor der Königl. Kunstakademie und Kunstgewerbeschule zu Leipzig,

Herr Hofrat Professor Dr. Ludwig Nieper,

auf unsere Bitte zu übernehmen die Güte gehabt.

Die prämiirten Entwürfe gehen in unsern Besitz über und steht es uns frei, dieselben nach Belieben zu verwenden. Die übrigen Entwürfe senden wir ohne Entschädigung zurück, wenn wir nicht vorziehen sollten, diejenigen, welche für eine zweckentsprechende Bearbeitung geeignet erscheinen, anzukaufen, in welchem Falle wir mit den betreffenden Künstlern in Unterhandlung treten werden.

Die Herren Einsender haben sich zu verpflichten, ihren uns eingesandten Originalentwurf nur allein für unser Ausschreiben zu liefern, und nicht etwa gleiche oder sehr ähnliche Zeichnungen für andere Reflektanten zu fertigen.

Die Oeffnung der Entwürfe geschieht nach dem 2. Januar 1888 und erfolgt die Entscheidung spätestens am 15. Januar 1888.

Die Entwürfe und Begleitschreiben sind **„eingeschrieben"** an nachstehende Adresse zu befördern:

Privatim, Preisausschreiben betreffend.

An die Firma:

Mey & Edlich, Kgl. Sächs. Hoflieferanten, Leipzig-Plagwitz.

Druck von August Pries in Leipzig



Süddeutsche Ofenkachel, grün glasirt. 16. Jahrhundert. — Gewerbemuseum zu Düsseldorf.

Über hessische Gläser im kgl. Museum zu Kassel.

Von A. Lenz.

Mit Abbildungen.

Eine nicht unbedeutende Gruppe der seit Sommer 1880 im Unterstock der neuen Bildergalerie zu Kassel aufgestellten, zum Bestande des Königlichen Museums gehörenden kunstgewerblichen Sammlungen bilden die Gläser. Dieselben haben umsomehr Wert, als die meisten ein Landesprodukt sind, welches eben sowohl von der lebhaften Glasindustrie in Hessen, wie davon Zeugnis giebt, daß die Kunst der Glasschleiferei zeitweise in Kassel in hoher Blüte stand.

Nach Landau's Geschichte der Glashütten in Hessen,[1]) der ich bei den historischen Angaben dieser Zeilen zumeist gefolgt bin, finden sich bereits in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts im Kaufunger- und Reinhardswald „Glassehutten", die mit denen am Harze, im Braunschweigischen, auf dem Eichsfelde, im Gerstengau, an der Rhön und am Speshard zu einer einzigen großen Zunft — mit der Bundesstätte am Speshard — gehörten. Obervögte derselben waren zu dieser Zeit die Grafen von Rieneck.

Nachdem der Bauernkrieg dieses Verhältnis zerstört hatte, wählte man zur Zunftstätte „Almanrode" (Großalmerode), welches wegen seines vortrefflichen feuerfesten zu Schmelzhäfen und Schmelzöfen höchst brauchbaren Thones schon längst rühmlichst bekannt war. Die nächste Umgebung von Großalmerode lieferte den Hütten des Kaufunger Waldes den besten Sand, die Saline zu Allendorf die Asche. Landgraf Philipp der Großmütige bestätigte 1537 ihren die Rechte und Pflichten ordnenden Bundesbrief[2]) und übernahm das Amt eines Obervogts (obber vogeth). Gering nur waren anfangs die Abgaben an den Grundherrn und bestanden in Hüttenzins (für Gestattung der Hütte), in Forstgeld (für das Holzrecht) und in Glaslieferung. Bald jedoch steigerten sie sich erheblich. So betrug ersterer im 15. Jahrhundert 15 Gulden, 1576 jedoch 120 Thaler. 1582 hatte jede Hütte an Forstgeld 60 Thaler zu entrichten und außerdem 60 Biergläser, nebst 6 Schauben Fensterglas zu liefern. Bei dem zu Pfingsten jeden Jahres abgehaltenen Bundesgericht wurde der Landgraf durch den Oberförster des Kaufunger Waldes vertreten. Alle Meister, Knechte und Lehrlinge waren zu erscheinen verpflichtet, und harte Buße traf die ohne genügende Entschuldigung Fehlenden. Die Bedeutung der Zunft geht schon daraus hervor, daß 1557 bei einem solchen Gericht 200 Beteiligte gezählt wurden, welche zumeist in Großalmerode wohnten.

Aus dieser Zeit stammt das in der Kasseler Sammlung befindliche Kelchglas (Abbildung 1), welches urkundlich als des „Gdst. Landtgraff Philipsen des Ältern Mundtglaß" bezeichnet ist. Das schwachgrünliche Glas ist mit dem Deckel 25,5 cm hoch und hat am Kelchrand 9,5 cm im Durchmesser. Die Sammlung enthält unter Nr. 222 ein dem vorigen sehr ähnliches Deckelglas von 27,5 cm Höhe und 9 cm Durchmesser in

1) Dieselbe ist im III. Band der Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde veröffentlicht.

2) Abgedruckt a. a. Ort.

etwas intensiverer Färbung (Abbildung 2). Es ist wahrscheinlich das zweite Glas, von denen welche in einem Inventar von 1742 aufgeführt sind als „zwei Mundgläser von gemeinem grünen Glas, deren eins Herr Landgraff Philipp und das andere Herr Wilhelm des Ältern[3]) gewesen", und somit das älteste der Sammlung.

Mancherlei Unordnungen, welche in der fraglichen Glaserzunft eingerissen waren, sowie der infolge schlechter Waldwirtschaft drohende Holzmangel veranlaßten in der Mitte des 16. Jahrhunderts eine Beschränkung der Glas-


Fig. 1. 25,5 cm hoch.

industrie: die auf hessischem Boden liegenden Hütten wurden aufgehoben und nur diejenigen — unter erschwerten Verhältnissen — in Betrieb gelassen, welche auf dem Teile des Kaufunger Waldes lagen, der Hessen und Braunschweig gemeinschaftlich gehörte. 1565 waren auf diesem Gebiete — das „Gemenge" genannt — noch 16 Hütten in Thätigkeit, von denen in den nächsten 10 Jahren aber 6 zu arbeiten aufhörten. Von dieser Zeit geht der Bund der Glaser mit der Zunftstätte Großalmerode seinem Verfalle entgegen und es entstehen um so leichter von ihm unabhängige Hütten, als auch anderwärts zu Schmelzhäfen ꝛc. brauchbarer Thon gefunden

3) Philipps Oheim.

wurde. Doch war noch längere Zeit die Produktion nicht unbedeutend — schlug man doch 1580 den jährlichen Bedarf an Holz einer Hütte auf 800 Klaftern an — und der Handel nach dem Auslande (zumeist nach dem Norden und nach den Niederlanden) ausgedehnt. Landgraf Wilhelm IV. wendete der Glasindustrie seines Landes seine ganze Teilnahme zu. Besonders unterstützte er die Versuche des Allendorfer Pfarrers Johannes Rhenanus (des Entdeckers


Fig. 2. 27,5 cm hoch.

der Kohlenlager am Meißner), Kohlen zur Feuerung auf den Hütten zu verwenden. Und wirklich gelang es dem Baumeister Wilhelms IV., Christoph Müller, in einem zu Kassel gebauten Ofen 1579 die Kohlen dadurch verwendbar zu machen, daß er sie vorher durch Dörren in eine Art Koks verwandelte. In den hessischen Glashütten ist somit zuerst die Feuerung der Schmelzöfen durch Kohlen eingeführt worden, und sind Rhenanus und Müller als Erfinder dieser Methode anzusehen und nicht — wie Poppe in seiner Geschichte der Technologie[4]) sagt — der Engländer Robert Mansell, welcher erst unter der Regierung Jakobs I. die Feuerung durch

4) Band III. S. 338.

Kohlen in die Glashütten Englands einführte. Bereits den 25. August 1580 schrieb Landgraf Wilhelm an seinen Bruder Ludwig in Marburg: „Daß wir auf Ew. Liebden Schreiben so langsam geantwortet, ist daher geschehen, daß wir gern zuvor gewiß sein wollen, ob wir mit Steinkohlen auch Glas machen könnten. Und mögen demnach E. F. G. nicht verhalten, daß uns dieselbe Kunst, Gottlob! wohl angegangen,

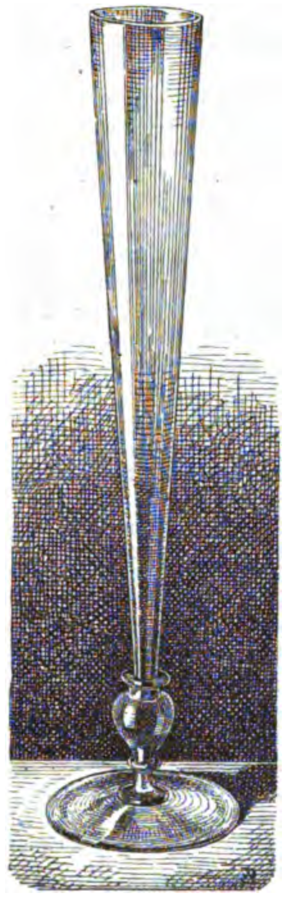


Fig. 3. 35 cm hoch.

inmaßen Ew. Liebden ob beigefügten dreierlei Gattung Gläsern, welche mit eiteln Steinkohlen, ohne einiges Sprießlein Holz, gemacht sind, freundlich zu sehen haben, der Zuversicht, wir wollen dem Handel etwas weiter nachdenken, daß noch viel schöner Glas gemacht werden solle, mit freundlicher Bitte, Ew. Liebden wollen diese Gläser, als eine neu erfundene Kunst einweihen und probiren, ob guter Wein auch sowohl, als aus andern Gläsern schmecke“.

Die bisher erwähnten Hütten lieferten nur gewöhnliches Glas, deshalb entschloß sich Landgraf Wilhelm zur Anlegung einer solchen, in welcher Kristallglas bereitet werden sollte. Zu dem Ende zog der unermüdlich thätige Fürst eine Anzahl Italiener[5]) nach Kassel, ließ im „weißen Hof“ eine Glashütte einrichten, beschaffte Materialien 2c. Am Johannistage 1583 begann die Arbeit und zwar mit solchem Eifer, daß in den ersten fünf Wochen 13390 Gläser und 3249 Scheiben fertig wurden. Ein alter Pergamentstreifen in dem Glase Nr. 138 der Kasseler Sammlung erklärt: „Diß ist das erste Glaß so in Cassel von Cristallinen-Arbeit gemacht. Actum den 22 Juny Anno 1583“ (Abbild. 3). Das Glas (in den älteren Inventaren immer eine „Trinkpfeife“ genannt) ist 35 cm hoch, wovon 28,5 cm auf den langgestreckten, an der Öffnung nicht ganz 6 cm im Durchmesser haltenden Kelch kommen. In einem Inventar von 1613 wird ferner „Ein Glaß uff venedische Ahrtt weiß gestreifft, so den 22. Juny 1583



Fig. 4. 16,5 cm hoch.

zu Cassel von solcher Gattung das erste gemacht“ aufgeführt, womit das 16,5 cm hohe Filigranglas (Abbild. 4) gemeint sein dürfte. Auch die meisten Flügelgläser der Sammlung, von denen die Abbildungen 5—9 verschiedene, jedoch bei weitem nicht alle Formen wiedergeben, mögen aus jener Zeit stammen. Zu Nr. 9 ist zu bemerken, daß die Verzierung

5) In den Rechnungen kommen folgende Namen vor: Franciscus Warisco, Gregorius, Tiberius Friselius, Franciscus Bellisimo, Albertus, Allegro und Pompejus

des Stempels Spuren von Vergoldung trägt, welche — nur als Goldfarbe äußerlich aufgetragen — sich leicht abkratzen läßt. Die Stengel der Gläser 5 bis 8 sind von schönstem Fadenglas, und herrscht in der Färbung und Verschlingung der Fäden große Mannigfaltigkeit.

Leider hatte der Rechnungsführer der Kasseler Hütte, Hans Ebel, bald Ursache sich bitter über die fremden Arbeiter bei dem Landgrafen zu beklagen, dem er unterm 18. Juli 1583 schreibt: „Ich finde, daß die Glaser zum Theil unnütze grinde Hunde sind, liegen für und für mit Kohl (dem Aufseher der Hütte) im Zank und Streit; läst mich bedünken, sie wollten gern große Besoldung haben und gleichwohl mit dem Glase ihres Gefallens gebaren". Da nun auch die Kosten des Betriebs sich höher stellten, als der Fürst erwartet hatte, ferner durch das Fehlen von Material Störungen eintraten und der Absatz der Ware nicht der gewünschte wurde, so gab Wilhelm IV. schon Ostern 1584 das Unternehmen „davon er keinen Genieß habe, sondern große Unkosten und Schaden gefunden" auf, und es kam für einen jährlichen Zins von 100 Gulden auf 10 Jahre in die Hände einer Gesellschaft, an deren Spitze der landgräfliche Sekretar Joh. Krug stand. Zur Errichtung eines neuen Ofens wurde die unbenutzte alte Kirche der Kugelherrn[6]) überlassen. So günstig die Bedingungen der Übernahme waren, besserten sich die Verhältnisse der Hütte doch nicht und zwar hauptsächlich wegen des Betragens der Italiener, von denen z. B. Gregorius als Mörder erst festgesetzt und dann über die Grenze gewiesen wurde. Ihm folgten seine Landsleute bald nach.

Das nachstehende, von Landau a. a. O. abgedruckte Verzeichnis der an den Landgrafen Wilhelm gelieferten Gegenstände mit Angabe ihres Preises dürfte von allgemeinerem Interesse sein.

„Nachvolgende Gläser hatt Hans Ebell in Zeit er zum Glaßwergk verordnet gewesen m. g. F. vnd Hernn geliffert so auffgehoben werden sollen.

24.	kleine Kelchglaßlein, eins 4½ Alb. thutt	6 fl.
11.	weisse Becher von Doppeltrot, deren einer verderbet, jdes Stück ½ fl., thutt	5½ fl.
6.	weisse Becher mit starken Streiffen jder ein Schreckenberger . . .	1 fl.
3.	weisse Becher mit ranttechten Streiffen, jder ¼ fl.	¾ fl.
3.	Becher mit blauen vnd weissen Streiffen, jder ¼ fl.	¾ fl.
9.	vergulte Geschir, darunter 3 Becher, 2 Imperial, 2 Salzfesser, 1 Nap vnd 1 kleine Scheuer, jdes Stück 1 fl.	9 fl.
1.	vergült Fundeln	1 fl.
9.	Imperial-Glaß, darunter 1. groß vnd 8 kleine, alle verderbett, jedes ½ fl.	4½ fl.
3.	Leuchter, jeden 1 fl.	3 fl.
2.	Gissaß sampt 2 Becken	4 fl. 12 Gr.
6.	große Confectschalen, jde 1 fl. thutt	6 fl.
7.	kleine Confectschalen, darunter eine von doppeltem Drat, jde vor ½ Thaler, thut	4 fl.
6.	Saltzfaß vergult, jdes ¾ fl. thut	4½ fl.
Glaß 90	Summa	50 fl. 12 Gr.

20.	Schusseln, jde 1 Thlr., thut . .	22 fl. 18 Gr.
14.	kleinere Schusseln, jde 1 fl. thut	14 fl.
14.	Commentschusseln, jde ½ fl. thut	7 fl.
25.	Deller, jden ¼ fl. thut . . .	6¼ fl.

Nachvolegende Glaß seindt vor Hanß Ebelß Verordnung gemacht und geliefferti worden zu verwahren

3.	Becherlein von gestreifftem Glaß mitt vergulten Lewenkopffen, jdes ¼ fl., thut	¾ fl.
6.	Gißkendlein, dero 2 inwendig mitt Eißzacken, jedes ¼ fl., thut . .	1½ fl.
2.	verdeckte Kopfflein mit Rosen, jdes ¼ fl.	½ fl.
2.	schone verdeckte Kopf mit Quadstein, jden ½ fl. . . . . . . ;	1 fl.
3.	hohe Bierglaß, jdes ¼ fl., thut .	¾ fl.
1.	Glaß inwendig mit einem Appell	½ fl.
1.	Kopfflein vergult, im Wasser zersprengt	½ fl.
1.	verderbtt Kopfflein, vergült . .	½ fl.
1.	klein Fudeln	½ fl.
2.	geschnittene Glaß, jdes ½ fl. .	1 fl.
1.	Imperial Glaß, ¼ fl.	¼ fl.
Glaß 96	Summa	57 fl. 18 Gr.

kosten."

In die Regierungszeit Wilhelms IV. (1591) fällt die Entsendung hessischer Glaser nach Schweden, um daselbst die ersten Hütten anzulegen, und wurden diese fortan zum Glaserbunde von Großalmerode gerechnet.

---

6) Diesen Namen führten — nach ihrer Kopfbedeckung, der Kogel — die seit 1454 in Kassel wohnenden und nach der Regel Gerdt Groots eingerichteten „Brüder zum gemeinschaftlichen Leben", deren Stift (das St. Georgenstift) der Reformation zum Opfer gefallen war.

Wie Wilhelm IV., so haben auch seine Nachfolger, namentlich der Landgraf Karl, die Glasindustrie in ihrem Lande gefördert; von dem alten Glaserbunde zu Großalmerode ist aber schon im 17. Jahrhundert keine Rede mehr. Unter dem letztgenannten Fürsten lieferten hauptsächlich die Hütten zu Wilhelmshausen und Altmünden „Spiegel-, Krystall- und Krystallinglas", sie wurden jedoch nicht mehr direkt durch die fürstliche Verwaltung, sondern durch

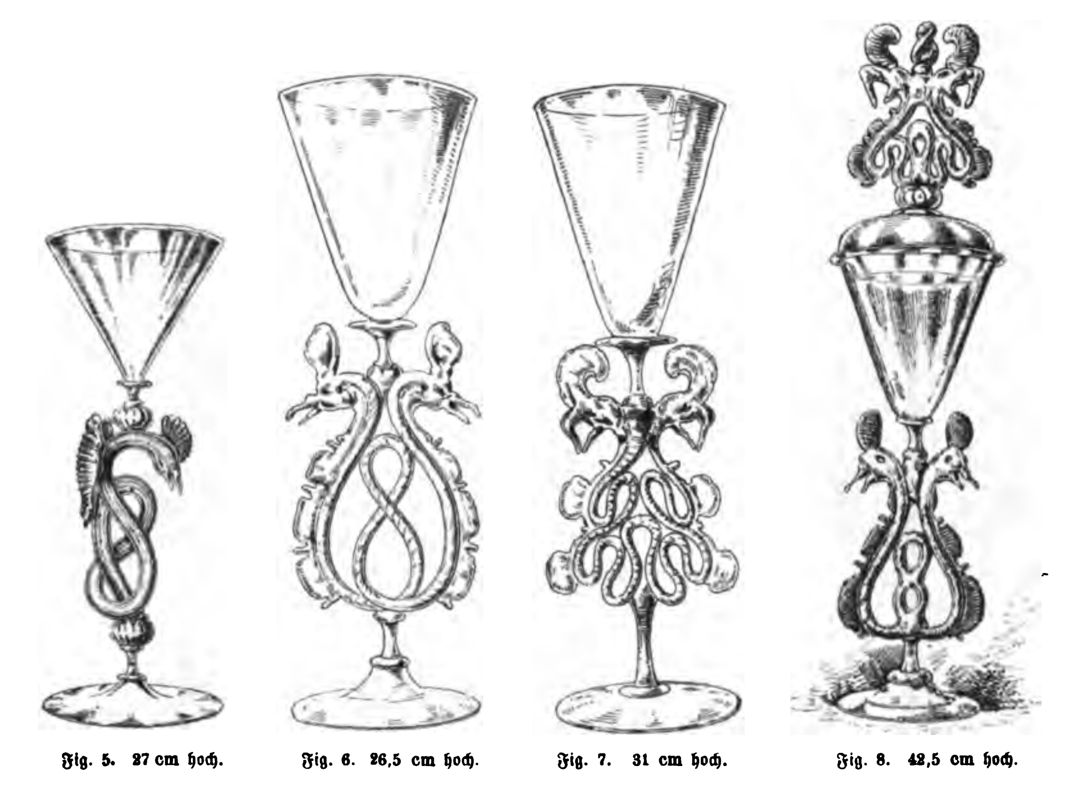


Fig. 5. 27 cm hoch. Fig. 6. 26,5 cm hoch. Fig. 7. 31 cm hoch. Fig. 8. 42,5 cm hoch.

Pächter betrieben, unter denen die Familie Gundlach und besonders der Hofglasschneider Joh. Heinrich Gundlach hervortritt. Nachdem die Wilhelmshäuser Hütte noch einmal unter dem Kaufmann Grau und dem Glasschneider Trümper einen bemerkenswerten Aufschwung genommen zu haben scheint, ging sie 1740 ein.

Vielen von den hier gefertigten Kristallgläsern mögen in der vom Landgrafen Karl angelegten Steinschleiferei Namenszüge, Wappen, Porträts, Jagdscenen, allegorische Darstellungen und Erinnerungen an geschichtliche Ereignisse eingeschliffen worden sein. Dicht bei dem landgräflichen Schlosse, in demjenigen Teile des trockenen Schloßgrabens, der seinen Eingang am Marställerplatze hatte, setzte der dahin geleitete Druselbach das Räderwerk dieser Schleiferei in Bewegung. Winkelmann [7]) berichtet darüber, nachdem er vorher die Eisenhütten, Schmelzöfen, Glashütten, Häfnereien ꝛc. erwähnt: „Über dieses alles hat der grose Liebhaber vieler raren Künsten und Wissenschaften, Herr Landgraf Carle vor wenigen Jahren die fürtreffliche vormehr als 1000 Jahren in Flor gewesene Edelgestein-Schneid-Kunst, durch einen berühmten Künstler Christopf Labharden wieder herfür suchen, am Tag bringen und zu dem Ende in den Schloßgraben zu Cassel eine artige wol inventirte Mühle (so von der durch die Statt laufende Drussel getrieben wird) erbauen lassen in welcher Kunst-Schneid-Mühle durch des Künstlers Hand allerhand rare Stücke sonderlich schöne Pokalen und Trinkgeschirre von einem harten Jaspis [8]) gemacht werden.

Dieser in Hessenland gefundener überaus schöne Stein hat bishero wegen seiner Härte weder in Holland noch anderswo können bezwungen werden. Von diesen Steinen hat man

7) Johann Just Winkelmanns gründliche und wahrhafte Beschreibung der Fürstentümer Hessen und Hersfeld. 1697. III. Teil. S. 389 ff.

8) Die Kasseler Sammlung besitzt noch eine große Menge Schalen ꝛc. aus diesem durch Eisenoxyd rot gefärbten Quarzgestein.

die Menge, daß davon kostbare Floren, Cantorn auch ganze Cabineten können gemacht und wegen seiner Härte in hohen Glanz gebracht werden. Ferner werden auf dieser Kunstmühle künstliche Trinkgeschirre von Crystall de Montagne mit außenwerts geschnittenen Figuren, Bildern nnd Conterfaiten, dergleichen vorhin nicht gesehen, gemacht auch von Jaspis, Agat, Carniol, Smaragd, Saphir, Onyx, Bernstein, Corallen, Perlmutter, Meerschnecken und dergleichen Orientalischen Steinen, erhöhte Figuren und Wappen geschnitten; und wie die Gläser insgemein inwerts sind geschnitten worden; Also werden die Figuren auf den Gläsern aussenwerts, auch sonstens mit einer sonderbaren Erfindung in Stahl die Gepräge und Medaillen Stempel sehr vorteilhaft und fertig geschnitten". Auch Rommel erzählt im 10. Band seiner Geschichte von Hessen, daß in dieser „Schleifmühle" und späterhin auch in der „Achatmühle" vor dem Leipziger Thor zahlreiche noch jetzt im Museum aufbewahrte Pokale rc. gefertigt worden seien.

Es war teils das Interesse des Landgrafen Karl an der Mosaik, teils der Wunsch, Kassel einen neuen Industriezweig zu schaffen, was ihn bewog, eine Anzahl Florentiner Steinschleifer (Joh. Daniel de la Valetta, Homajus, Labbart, Francisco Mugniai, Guiseppe Mogia, Malpini und vor Allen den Architekten des Karlsberges Giovanni Francesco Guernieri) nach Kassel zu berufen und auf das Lebhafteste mit ihrer Kunst zu beschäftigen, wovon eine große Anzahl größerer und kleinerer Werke in der Kasseler Sammlung Zeugnis geben.



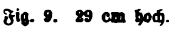


Fig. 9. 29 cm hoch.



Fig. 10. 55 cm hoch.



Fig. 11. 51 cm hoch.

Für unsern Zweck genügt es, auf die beiden Pokale Fig. 10 und 11 aufmerksam zu machen.

Nr. 10, der größte Glaspokal der Kasseler Sammlung, 55 cm hoch und oben 18 cm weit, wurde zum Andenken an die Entsetzung der Festung Rheinfels durch den Landgrafen Karl (1692) angefertigt. In den Kelch, welcher in den Fuß eingeschraubt und 22 cm tief ist, ist eingeschnitten die Belagerung und Beschießung der Festung durch den französischen Marschall Tallard, dessen Lager, die Festung und St. Goar die Hauptstücke des Bildes sind[9]. Der künstlerische Wert der Darstellung ist gering.

9) Die Verteidigung von Rheinfels durch Graf Sittich von Görtz ist ein Glanzpunkt in der hessischen

Viel besser sind die Figuren und besonders die Ornamente des außerordentlich dickwandigen Pokals Fig. 11. Es sind Kindergestalten eingeschnitten, welche mit ihren Kränzen, Weinreben, Musikinstrumenten, einem Ziegenbock, auf welchem der Bestgeschmückte sitzt, an einen Bacchuszug erinnern, wie ihn das 18. Jahrhundert nicht selten darstellt. Der Pokal ist 51 cm hoch, während die Öffnung 14 cm im Durchmesser hat.

Wie lange diese Stein- und Glasschleiferei in Betrieb war, habe ich nicht feststellen können. Im Staats- und Adreßkalender wird im Hofetat anfänglich unter den Handwerkern, dann unter den Künstlern bis 1782 Peter Hesse als Edelsteinschneider aufgeführt. Hesse war 1746 von dem Langrafen Friedrich I. angestellt worden, um eine große Mosaiktafel, welche ebenfalls zum Andenken an den Entsatz von Rheinfels gefertigt wurde, zu vollenden. Er starb 1782, ohne das Steinbild fertig bekommen zu haben. Nun wurde zwar vom Landgraf Friedrich II. der Steinschneider Labhard von Offenbach — ein Schüler von Heß — berufen, das Werk zu Ende zu bringen; doch ehe dies geschehen konnte, starb der Fürst (1785), und da sich Labhard nicht verbindlich machen wollte, in drei Jahren seine Aufgabe bezüglich der fraglichen Tafel zu lösen, wurde sie unvollendet in das Museum Fridericianum gebracht. Jetzt ist sie mit den übrigen Arbeiten dieser Art im Unterstock der Bildergalerie aufgestellt.

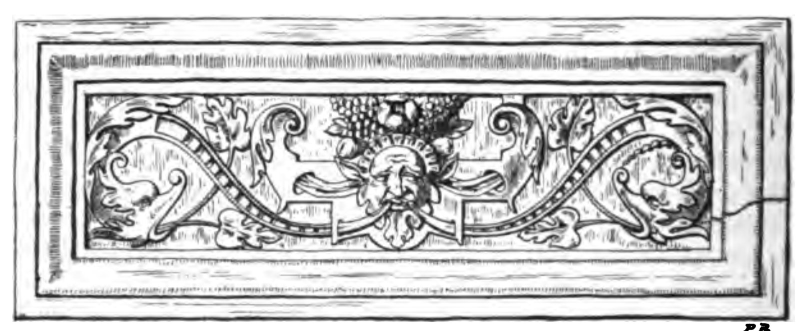
Unter den herrschaftlichen Glasfabriken werden die zu Alten-Gronau als Spiegelfabrik und die in Schwarzenfels als Spiegelmanufaktur bis zum Jahre 1791 erwähnt.

Augenblicklich besteht in Hessen nur noch die 1809 angelegte von Buttlarsche Glashütte zu Ziegenhagen und die zu Schauenstein bei Obernkirchen.

Kriegsgeschichte. Tallard hatte die Festung seinem ländergierigen König zum Neujahrgeschenk versprochen und außerordentliche Anstrengung zur Eroberung gemacht, welche jedoch an der Kühnheit, Tapferkeit und Ausdauer der Verteidiger scheiterte. Vor dem kleinen Rheinfels sollen die Franzosen 8000 Tote gelassen haben. (Pfister in Nr. 17 des „Hessenland“).



Intarsiafüllung von einer Thür aus dem Thüringer Hofe in Leipzig, jetzt im Kunstgewerbemuseum daselbst.



Süddeutsche Ofenkachel. 16. Jahrhundert. Gewerbemuseum zu Düsseldorf.

Die Konkurrenz für die Bronzethüren des Kölner Domes.

Von Alexander Schnütgen.

Mit Abbildungen.

Die im Dezember vorigen Jahres von neuem ausgeschriebene Konkurrenz beschränkte sich auf fünf Künstler, indem Direktor Essenwein in Nürnberg, Architekt Linnemann in Frankfurt, Bildhauer Mengelberg in Utrecht, Professor Otzen mit Professor Lessing in Berlin und Professor Schneider in Kassel den Auftrag erhielten, bis zum 10. August dieses Jahres zu den für sämtliche Portale des Domes in Aussicht genommenen Bronzethüren Entwürfe einzureichen. Diese sollten in vier Zeichnungen bestehen, für welche im allgemeinen ein Fünftel der natürlichen Größe, sowie in einem Gipsmodell, für welches die natürliche Größe vorgesehen war. Die Zeichnungen sollten von jedem der Portale eine Thüre von der Außenseite in Bezug auf den Ornamentschmuck der Flächen und auf das sie umfassende Rahmenwerk darstellen, von dem Westportale die Innenseite veranschaulichen und an dieser das eiserne Kastenschloß, wie an der Außenseite Kopf mit Ring und Thürschloßkrücke. Das Gipsmodell sollte zu dem Äußeren derselben Thüre einen sorgfältig durchgeführten Entwurf bieten, der alle wesentlichen Verzierungen zu enthalten habe. Für die Konstruktion der Thüren waren 80—100 mm starke eichene Bohlen und 8 mm dicke durch Guß herzustellende Bronzeplatten vorgeschrieben, die durch Schrauben auf jenen zu befestigen seien. Für den Schmuck, der dem westlichen (Haupt-) Portale in reicherem, dem südlichen in geringerem Maße zuteil werden, dem nördlichen am knappsten zugemessen werden sollte, waren (im direktesten Gegensatze zu der früheren Konkurrenz) figürliche Darstellungen ausgeschlossen, alle übrigen Verzierungsarten, die architektonischen wie die ornamentalen freigegeben, unter Betonung ihrer Eingliederung in den Formenschatz des Domes. — Diese im „Programm“ ausgeführten Bedingungen zogen den konkurrirenden Künstlern ziemlich enge Grenzen. Für die Ausstattung so großer Flächen und so zahlreicher Felder ausschließlich auf Stab- und Maßwerk, auf vegetabilisches und animalisches Ornament angewiesen zu sein, in welches allenfalls noch die Fabelwesen einbegriffen werden konnten, mochte als eine arge Beschränkung empfunden werden. Ob sie nötig, oder auch nur rätlich war, soll hier nicht untersucht werden. Die aus der Kunstgeschichte so leicht zu gewinnende Erfahrung, daß gerade der Beschränkung, als dem höchsten Appell an die Erfindungsgabe die genialsten Kunstwerke zu danken sind, ist sehr geeignet, mit ihr auszusöhnen. Den Künstlern dürften die großen Schwierigkeiten, denen sie beim vollständigen Mangel aller alten Vorbilder begegneten, diese Aussöhnung nicht leicht gemacht haben. Sie haben sich aber, im allgemeinen wenigstens, dieser Beschränkung gefügt, und es dürfte Interesse verdienen zu untersuchen, was sie in dieser Unterordnung geleistet haben. Die längere Ausstellung sämtlicher Entwürfe im städtischen Museum zu Köln hat deren genauere Prüfung ermöglicht. Ihr Resultat soll in folgendem dargelegt werden.

Da die Thüren im Verhältnisse zu ihrer Höhe sehr schmal sind, so war die Bestimmung, ihren Oberteil feststehend zu behandeln, eine sehr vorteilhafte. Diesen genau wie die beweglichen Flügel auszustatten, ließ eine zu monotone Wirkung befürchten, ihn wesentlich anders zu gestalten, gar zu durchbrechen, mußte die Einheitlichkeit gefährden. Es empfahl sich daher, ihn als Bekrönung des unteren Teiles zu behandeln, welche

Modell zur Westthür des Kölner Domes (Unterer Teil).
Von Professor H. Schneider, Architekt in Kassel.

ihn abgeschlossen in sich zugleich als Abschluß des Ganzen erscheinen ließ. Ähnliche Erwägungen rieten auch von der Anlage eines Sockels ab, mit dem die so wichtige Einheit nicht recht vereinbar ist. Ihr zu lieb durfte daher auch die Schlagleiste nicht zu sehr betont, mußte vielmehr wie in der Breite so in der Ausladung möglichst beschränkt werden. Bei der Gliederung der großen Flächen war die hier so nahe liegende und aufdringliche Einförmigkeit möglichst zu vermeiden, Mannigfaltigkeit zu erstreben ohne den Flächencharakter aufzuheben. Für die Einteilung war die Anwendung von Rahmenwerk und Füllung nicht zu umgehen, obwohl sie von dem Metall als solchem nicht gefordert wird, vielmehr dem Holze und seinen Stilgesetzen entnommen ist. Diese sind aber von jeher bei allen Thürbildungen auch für das Metall als die ihm angemessensten in Anwendung gebracht worden. Es lag deswegen hier am nächsten, für die Domthüren dem so eigenartigen und an den Formenschatz des Bauwerkes so eng sich anschließenden Chorgestühle des Domes die Motive zu entlehnen.

Treten wir mit diesen mehr allgemeinen Grundsätzen an die Prüfung der einzelnen Entwürfe, zunächst an die zu der Außenseite der Westportal-Thüren heran, so fällt uns zunächst die verschiedenartige Behandlung des Oberteiles auf. Otzen füllt ihn seltsamer Weise mit einem Kleeblattbogen aus, der sich über einem sturzartig eingelegten Stichbogen entwickelt. Sein Inneres beherrscht ein Kreuz ein Schuppenornament die äußeren Zwickel. Linnemann bildet den Oberteil in phantastisch dekorativer Weise zum Oberlicht mit Maßwerkdurchbrechungen aus, in denen große Tierfiguren und Laubwerk spielen. Essenwein und Mengelberg machen zwischen dem feststehenden Oberteile und den beweglichen Thüren keinen Unterschied, was die Gliederung der letzteren erschwert und den Verzicht auf ein dankbares Abschlußmotiv bezeichnet. Schneider giebt jenem eine gewisse Selbständigkeit, indem er aus ihm eine Blendarkade machte, die sich zugleich als eine sehr ruhige und einheitliche Bekrönung der unteren Füllungen bewährt. Die Dreieckschilder, die er über dem Losholze einspannt, geben als deutsches, preußisches, kölnisches, Kapitelswappen den verschiedenen Beziehungen sinnigen Ausdruck. — Die Thürflügel selber in große Quadrate einzuteilen und diese als Füllungen mit Rahmenwerk zu umgeben, ist ein naheliegender, aber wenig fruchtbarer Gedanke, da es zu schwer fällt, Abwechselung in dieselben zu bringen. Mengelberg hat sie durch Mannigfaltigkeit in der Verwendung von vortrefflichen Maßwerk- und Blattwerkmustern erstrebt, die er in übereck gestellte Quadrate gespannt hat, um die Zwickel mit dem charakteristischen Laubwerk und dem phantastischen Figurenspiel zu beleben, für welches das Chorgestühl so treffliche Anhaltspunkte bietet. Wären dem glatten Rahmen die an sich durchaus mustergültigen, hier aber zu unorganisch und zu kleinlich wirkenden Schraubenköpfe, der tiefen Hohlkehle die sie vollständig ausfüllende und daher nahezu aufhebende Rankenüberladung erspart geblieben, so würde die Wirkung noch harmonischer sein. — Essenwein hat die Quadrate abwechselnd mit von Vogelnestern und von phantastischen Tiergestalten belebtem Rankenwerk ausgefüllt, welches durch die vorgelegte am Fuße der Schräge sich aufbauende Arkaden-Architektur zum Hintergrunde einer Nische wird. Otzen hat die kleinen Quadrate, in die er die größeren zerlegt, mit Blattornamenten geschmückt, die keine hinreichende Vertrautheit mit den strengen Formen des Kapitälschmuckes am Dome verraten. Die Nischen, die sich von Wimpergen bekrönt über ihnen entfalten, enthalten die Brustbilder der Evangelisten, die hier nicht recht angebracht sind. Linnemann hat die Gliederung durch ein phantastisches Spiel mit größeren und kleineren Vierpässen, sowie mit aufgelegten Scheiben erstrebt, die einen mit Ranken üppig belebten Grund haben und mit Wappenschildchen, Symbolen, Monogrammen u. s. w. ausgestattet sind, eine höchst dekorative Leistung, die an eine reiche Kassettendecke erinnert. Am glücklichsten dürfte Schneider die schwierige Aufgabe gelöst haben, der die Flügel in je drei größere Rechtecke eingeteilt hat. Worauf es aber bei dieser Einteilung vor allem ankam, war, für diese oblongen Füllungen ein horizontales Teilungsglied zu gewinnen, welches jene abschwächte, ohne sie aufzuheben, und welches zugleich einen passenden Schmuck zuließ. Er fand es in einem äußerst dankbaren Streifen mit drei schwach reliefirten Kronen, die er durch eine kräftige friesartige Über- und Unterschrift in Form eines Bibelspruches auf die heil. drei Könige bezieht. Die Scheidung der übrig bleibenden Felder in je zwei Quadrate wirkt jetzt nicht mehr einförmig,

zumal sie inmitten gut stilisierten Blattwerkes mit trefflich modellirten Chimären ausgestattet sind. Sie sind dem Chorgestühle des Domes in selbständiger Gestaltung entlehnt, nicht als definitive Vorschläge, sondern nur als vorläufige Anhaltspunkte. Denn es fehlt ihnen der Inhalt, auf den ja auch hier nicht verzichtet werden darf, die symbolische Gedankenfolge, wie die alten Bestiarien sie mannigfach bieten, sei es im Anschluß an die Elemente, den Tierkreis oder die Jahreszeiten, an die Lebensalter, Stände, Tugenden und Laster u. s. w. Die Hohlkehle, welche jedes Rechteck einfaßt, wahrt in ihrer spärlichen Ausstattung mit vereinzelten Blumen der Thüre den Charakter der Tiefe, den sie trotz ihrer Flächenbestimmung nicht entbehren kann, und die breite Leiste, die sie umgiebt, erträgt wiederum nur, zumal im Gegensatze zu den schlußsteinartig geformten schweren Niet- und Zierrosetten, das ganz flache Rankenmotiv, welches ihr zu teil geworden. In diese ebenso vornehme als einfache Anordnung paßt vortrefflich die schmale und flache Schlagleiste und der mächtige Löwenkopf wie die schlichte Schloßkrücke. Jene stark zu betonen, was namentlich Linnemann durch weit vortretende wuchtige Krabben erstrebt hat, einigermaßen auch Otzen und Essenwein durch ornamentale Wulste, dürfte eine Gefahr für die einheitliche Wirkung bezeichnen, die bei ihrer geringen Breite wohl am besten gewahrt ist, wenn die Zweiheit der Flügel weniger accentuirt erscheint, als die Einheit des Ganzen. Mit ihr mag auch die Anlage eines Sockels nicht recht vereinbar sein, auf den Schneider ganz verzichtet hat im Unterschiede von seinen Kollegen, die ihn bald minder betont haben, wie Mengelberg und allenfalls auch Essenwein (bei dem freilich auch das Teppichmuster der unteren Felder zu sehr an ihn erinnert), bald stärker und offenbar allzustark, wie Otzen, der die untere Partie frei läßt, um darüber eine Inschrift anzubringen, und wie Linnemann, der dem Reichtum der Vierpässe oben, die Armut von Stiften unten entgegensetzt. — Tierkopf und Schloßkrücke, die von dem „Programm" als Ausstattungs- und Ziermittel besonders genannt waren, haben gleichfalls eine sehr verschiedene Auffassung erfahren. Essenwein hat ihn, wohl um zwei Arme als Ringhalter anbringen zu können, zum Menschenkopfe entwickelt, den er, wie Linnemann und im gewissen Sinne auch Otzen ihren Löwenkopf, zur Ausfüllung eines Feldes benutzte, während Mengelberg ihn zwischen zwei Felder ohne eigne Fassung und daher wohl nicht markirt genug einlegt, Schneider ihm eine eigene Füllung widmet, die er mit einem Teppichmuster belegt. Einfach und ernst wie sein Löwenkopf (dem eine etwas strengere Stilisirung nur genützt haben würde), ist seine Krücke, die in einen Hundekopf ausläuft, während Otzen sie zu einen Drachen, Linnemann zu einem von zwei sitzenden Figürchen gehaltenen Bügel ausgebildet hat.

Die plastische Wirkung der im Vorhergehenden beschriebenen Zeichnungen ist durch das beigefügte Gipsmodell in natürlicher Größe veranschaulicht. Es erleichtert nicht nur ganz erheblich die Beurteilung des Effektes, sondern auch der Korrektheit in Bezug auf die stilistische Durchführung, die erst in dem Modelle ihre eigentliche Probe zu bestehen hat. In dieser Hinsicht waren freilich diejenigen Künstler, die mit dem so charakteristischen und edlen Ornamentenschatze des Domes, des Bauwerkes wie des gleich nach der Vollendung des Chores beschafften Chorgestühles durch langjährigen Verkehr ganz vertraut sind, den anderen gegenüber, die keine Zeit und Gelegenheit gehabt haben, sich ihm so intensiv zu widmen, in einer bevorzugten Lage. Schneider, der vor mehr als zwei Jahrzehnten vier volle Jahre beim Dombau beschäftigt war in amtlicher Eigenschaft, aber auch in beharrlichem privatem Studium, hat sich diesen Vorzug, für den kein Bild und kein Abguß Ersatz zu bieten vermögen, vornehmlich zu Nutzen gemacht. Den Nachteil, kein Bildhauer zu sein, hat eine tüchtig und ernst geschulte Kraft ihm sehr glücklich überwinden helfen, die offenbar unter seiner beständigen Leitung gearbeitet hat. Sämtliches Ornament ist im Stile des 14. Jahrhunderts und des Domes mit nur geringen Abschwächungen gut modellirt zugleich unter Berücksichtigung all der Umstände, welche den Bronzeguß ermöglichen und erleichtern. Einfache und klare Disposition, flache Behandlung ohne Verzicht auf die Abstufung in derselben, scharfe Betonung der maßgeblichen Gliederungen, Maßhalten in der Anwendung des Blattschmuckes, aber auch, worauf es hier so wesentlich ankam, harmonische Durchbildung im Geiste des Bauwerkes zeichnen dieses anspruchslose Modell in hohem Grade aus (siehe Abbildung). An Einfachheit und stilistischer Korrektheit steht ihm das

Mengelbergsche am nächsten, obwohl es den Eindruck macht, etwas übereilt worden zu sein. Das Rahmenwerk wie das Spielen mit den einzelnen Zier- und Besatzgliedern scheint in Bezug auf seine Bestimmung nicht immer sorgfältig genug abgewogen, das Bestreben, dem Modelle einen möglichst hohen Grad der Gußfähigkeit zu verschaffen, ihm in seiner Gesamtwirkung den Eindruck einer gewissen Magerkeit beigelegt zu haben. Das Modell von Otzen, dem man die selbständige Hand des Bildhauers zu sehr anmerkt, kommt über die Umgestaltungen und Abschwächungen, die der gotische Formenkreis in den modernen Schulen zu erleiden pflegt, nicht wesentlich hinaus. Sie verleihen ihm eine Allgemeinheit und Trockenheit, die an einem alten Bauwerke am wenigsten angebracht ist. Die Projekte von Essenwein und namentlich von Linnemann dürften trotz der vielen geistvollen Ideen, die in ihnen niedergelegt sind, durch ihre Überladenheit und Unruhe weit über das Ziel hinausreichen. Auch können dem aufmerksamen Beobachter die Schwierigkeiten nicht entgehen, welche sie in Bezug auf die Herstellung der Gußformen bieten würden.

Die Vorschläge für die Rückseite der Westportalthüre zeigen gar große Verschiedenheiten. Essenwein und Linnemann, die bei ihren Projekten auch die Anwendung von Farbe nicht ganz haben ausschließen wollen, empfehlen sehr reich entwickelte Eisenbänder, letzterer auf farbigem Ledergrund. Ihre Entwürfe sind musterhaft, der erstere aber, der mit Eichen-, Weinreben- und Rosenblättern spielt, wohl nicht maßvoll genug und zu überladen. Otzen hat eine Holzstrebenkonstruktion vorgeschlagen mit Bretterverschalungen in den Füllungen, eine Lösung, die auch für diese Stelle zu unruhig und auch zu roh ist, trotz des Zierates, den die Eisenbänder liefern. Auch erscheint es bedenklich, der Innenseite eine so wesentlich andere Behandlung angedeihen zu lassen, als der ganz mit Metall bedeckten Außenseite. Der Widerspruch, in dem ohnehin schon zu dieser Bekleidung der Kern der Thür steht, würde dadurch nur um so stärker markirt und um so augenfälliger werden. Deswegen dürfte auch die von Schneider entworfene Einteilung in kleine quadratische Füllungen, in denen Roll- und Maßwerkpaneele alterniren, ihre Bedenken haben, zumal sie etwas kleinlich und einförmig wirken.

Von all diesen Vorschlägen mag der Mengelbergsche den Vorzug verdienen, der das dem Mittelalter so geläufige Motiv gestanzter Metallplättchen verwendet: durch Metallschienen netzförmig eingefaßt, wirken sie sehr gefällig, zumal wenn die Tierfigurationen schlank gehalten, gut gezeichnet sind und Abwechselung bieten. Diese Anordnung vermag allein der ganzen Thür den ihr nun einmal aufgenötigten Metallcharakter zu retten. Zu dem eisernen Kastenschlosse, welches die Rückseite verzieren soll, bringen einzelne Detailpläne, besonders die von Schneider und Linnemann, vorzügliche Beiträge.

Zu den Südportal-Thüren liegen dem „Programme" gemäß nur Zeichnungen in ein Fünftel-Maßstab vor. Sie sind bei den einzelnen Künstlern fast von demselben Ideen- und Formen-Kreise beherrscht wie die ersten Entwürfe, von denen sie vornehmlich größere Einfachheit unterscheidet. Im Oberteile repetirt hier Otzen sein so bedenkliches Tympanon-Motiv, sogar den Stichbogen nicht ausgenommen, den er auch hier wieder sturzartig einspannt. Linnemann wiederholt in noch stärkerer, aber mehr architektonisch gehaltener Ausbildung seine Durchbrechungen, die sich je über einer großen phantastischen Figur entwickeln und in Wappenschildchen auslaufen. Schneider greift wieder zu den wappenverzierten Blend-Arkaden mit Wimpergen, die aber in der wohl nur der Abwechselung wegen beliebten Zurückführung auf ein Paar etwas zu breit und nicht hinreichend gegliedert erscheinen. Essenwein und Mengelberg verzichten auch hier nicht auf die einförmig wirkenden großen Quadrate. — Die Thür selber hat Otzen mit einer Art Sockel in Form eines Lilienfrieses versehen, darüber Paneele zunächst mit dem Löwenkopfe, sodann mit komplizirten geometrischen Musterungen angebracht, die weder Mannigfaltigkeit noch Einheit zu schaffen vermögen. Linnemann hat wiederum mit Vierpässen, denen er durch allerlei Symbole (der Evangelisten, des Heilsschiffes u. s. w.) Inhalt zu geben bemüht ist, sowie mit zahlreichen großen Knöpfen und Scheiben operirt, die aber auch das üppige den Grund belebende Blatt-Gekräuse zur Einheit und Ruhe nicht recht zu verbinden vermag. Eine zwischen den beiden untersten Füllungen schwebende Figur hält mit beiden Händen den Ring. Essenwein versucht auch hier eine architektonische Lösung, für die er aber die Bogen-

stellungen erst am Scheitel der Schräge, also in der Unterordnung unter das Rahmenwerk aufbaut. Die auf diese Weise gewonnenen flachen Nischen füllt er mit je einer schweren Greifenfigur aus, die auf der Schräge liegt, und mit Weinlaubranken, die in feingefühlter Anordnung von Trauben unterbrochen den Grund beleben. Jede Füllung denkt er sich, wie das beigefügte gefärbte Modell erläutert, in der Fläche von einer gold- und silbertauschirten Ranke umsäumt. Ein sehr schätzenswerther Beitrag zur Anwendung von Farbe, die natürlich nur in Email oder in eingehämmertem Metall bestehen dürfte. Auch hier bildet ein Teppichmuster eine Art von Sockel. Die von Mengelberg wiederum beliebte Vierteilung muß in deren nochmaliger Wiederholung schematisch und kleinlich, fast schachbrettartig wirken, zumal die horizontalen Rankenfriese weder zahlreich noch stark genug sind. Auch das reiche Aufgebot von Abwechselung in den so echt und recht stilisirten Maßwerk- und Fratzen-Ornamenten hilft über diesen Mangel nicht ganz hinweg. Diesen hat Schneider wiederum in äußerst glücklicher Weise durch einen sehr einfachen Kunstgriff überwunden, indem er in den zahlreichen übereck gestellten und dadurch aufstrebenden Quadraten, in denen nur Maß- und Laubwerk-Musterung spielt, durch lapidarische Inschrift-Friese die so wichtige aber schwergefährdete Horizontale höchst erfolgreich rettet. Die zehn Querbänder von kräftigen gotischen Majuskeln, die er auf diese Weise gewinnt, geben der Thür zugleich in dem Psalm, zu dem sie sich zusammensetzen, einen religiösen Inhalt. Daß auch hier wie bei den übrigen Projekten der Tierkopf mit Ring und die Schloßkrücke eine minder wichtige Rolle spielen, entspricht der größeren Einfachheit, welche der Südportalthüre eigen sein soll.

Noch einfacher soll die Thür des Nordportals gehalten sein, und es drängt die Untersuchung, auf welche Weise von den einzelnen Künstlern diese gerade durch ihre gesteigerte Beschränkung in Bezug auf den Schmuck besondere Schwierigkeiten bietende Lösung erstrebt wurde. Otzen beschreibt in dem abermals spitzbogig entwickelten Oberteil einen Dreipaß, dessen gleichfalls geometrische Ausstattung nicht glücklich gewählt ist. Die Thür belegt er mit breiten Zickzackbändern, die sich für den Bronzeguß am wenigsten eignen. In eins der so gewonnenen zahlreichen Dreiecke zwängt er den Löwenkopf hinein, die anderen füllt er mit Blattwerk aus, welches aber über die unruhige Wirkung nicht hinweghilft. Die treppenförmige und dadurch zu Quadraten resp. Kreuzen sich gestaltende Einteilung, die Linnemann hier zu Grunde legt, wohl in der Erinnerung an romanische und frühgotische Fenster-Dispositionen, ist sehr originell; nicht minder der Versuch, sie durch die Brustbilder der klugen und thörichten Jungfrauen zu beleben, die dem Bilderkreise einer „Brautthüre" trefflich sich eingliedern würden. Die aus aufsteigenden Tiergestalten gebildete Schlagleiste und das wiederum durchbrochene ganz architektonisch durchgeführte wappenverzierte Oberlicht vollenden hier die Originalität der Auffassung, zumal die obere Teilungsleiste mit ihren weitausladenden Krabben noch in einen Pelikan mündet, gegen den ein Krokodil drohend sich erhebt. Hinter einer solchen Originalität bleibt aber das Bauwerk selbst wohl allzuweit zurück und nicht minder die Ausführbarkeit, von der Einfachheit gar nicht zu reden. Essenwein stattet die vier Füllungen, in die er die Thür, und die zwei weiteren, in die er unter einem kleinen Giebelfries den Oberteil zerlegt, mit sehr dichtem und üppigem, teilweise von Vögeln belebtem Blattwerk aus (zu dem wiederum ein Gipsmodell die Illustration liefert). Auch hier verzichtet er also nicht auf den Reichtum, der alle seine Pläne beherrscht, mit Ausnahme des von ihm freiwillig hier beigelegten Entwurfs zu der Rückseite dieser Thür. Die gestanzten Metallplättchen, welche er hier in rautenförmiger Anordnung bietet, sind ein herkömmliches und geläufiges, aber zumal für diese Stelle höchst dankbares Motiv. Schneider möchte es auch auf die Vorderseite übertragen wissen, für die es sich aber bei seiner Einförmigkeit und bei der Schwierigkeit, in diesem Rahmen eine größere Abwechselung zu erreichen, minder empfehlen möchte. Desto mehr empfiehlt sich das ganz einfache architektonische Maßwerk, das wiederum mit Wappenschildchen besetzt und von Ranken durchzogen den Oberteil meisterhaft auflöst. Mengelberg setzt seinen Entwurf zwar ebenfalls aus Rauten zusammen, in denen Löwe und Adler, beide etwas zu breit und schwer behandelt, abwechselnd das Ziermittel bilden. Er weiß aber ihre Monotonie durch zwei Quadrate und vor allem durch das sie trennende Rechteck zu brechen, in welches er einen großen Vierpaß einspannt. Ob für dieses die große Adlerfigur die richtige

Ausstattung sei, mag zweifelhaft sein. Keinem Zweifel aber kann es unterliegen, daß er durch die kräftig und originell behandelten horizontalen Tierfriese, durch die er die einzelnen Füllungen scheidet, die Verwendbarkeit seines Entwurfes wesentlich gesteigert und ihm vor allen anderen den Vorzug gesichert hat.

Fassen wir die Eindrücke, welche die Prüfung der einzelnen Entwürfe bei uns zurückgelassen hat, noch einmal unter einheitliche Gesichtspunkte zusammen, so drängt sich uns zunächst die dankbare Empfindung auf, daß diese Konkurrenz trotz, vielleicht noch mehr wegen ihrer Beschränkung in Bezug auf die Ausstattung eine Fülle von höchst schätzbaren Ideen und Formen hervorgebracht hat, was überhaupt bei engeren Konkurrenzen die Regel, bei weiteren die Ausnahme zu sein pflegt. Von diesen Entwürfen wecken diejenigen die meisten Sympathien, welche mit den einfachsten Mitteln, aber in möglichst großer Rücksichtnahme auf das auszustattende Bauwerk und in möglichst engem Anschlusse an seinen Formenkreis den klar erkannten Zweck zu erreichen suchen. Nicht so sehr neue und originelle Einfälle, noch weniger überraschende dekorative Wirkungen erscheinen da maßgebend und angebracht, als vielmehr bestimmte und knappe ganz aus dem Geiste des Denkmals, das sie schmücken, wie der Zeit, die sie darstellen sollen, geschöpfte und dem neuen Werke angepaßte Formen. Wenn mithin ein Plan über den Rahmen seiner Bestimmung und Zeit in allewege hinausgreift, so wird auch die höchste Bravour in der Erfindungs- und Darstellungsgabe ihm vielleicht die Bewunderung erlangen, aber nicht die Annahme. Wenn ein Plan dagegen aus der Stimmung des Bauwerkes derart herausgewachsen erscheint, daß er mit ihm entstanden sein könnte, so wird dies für ihn eine der besten Empfehlungen sein, mag er auch im einzelnen der Verbesserung noch fähig und bedürftig sein.

Mit diesen Grundsätzen, deren Berechtigung sich noch steigern mag, je ernster und strenger der Stil, in dem die Monumente gebaut sind, also vor allem den mittelalterlichen Kirchenbauten gegenüber, scheint auch die aus zehn Mitgliedern bestehende Jury an die Beurteilung der Entwürfe herangetreten zu sein. Ihre Entscheidung, die den West- und Südportalthüren von Schneider, der Nordportalthüre von Mengelberg den Vorzug gegeben, gestattet wenigstens dieses anzunehmen. Und es mag um so lieber angenommen werden, als die Verschiedenheit der Elemente, aus denen sie zusammengesetzt war, diese Beruhigung von vornherein nicht bieten mochte, und dieses Resultat als eine besondere Errungenschaft betrachtet zu werden verdient. Denn diesen, wenn wir so sagen dürfen, strengeren Anschauungen und Grundsätzen gegenüber suchen sich vielfach entgegengesetzte geltend zu machen, die alles dem Geschmacke einzelner, wenn auch sonst und auf anderen Gebieten noch so hervorragender Künstler dienstbar machen wollen, die dafür eigentlich keine andere Begründung haben, als daß es eben ihr Geschmack ist. Das heißt an die Stelle der Gesetzmäßigkeit die Willkür setzen, die am bedenklichsten ist, wenn sie von jener noch den Schein retten möchte. Vor ihr, vor so manchen aus ihr hervorgehenden Abschwächungen und Verwässerungen ist leider auch der Dom nicht bewahrt geblieben, weder in seinem Ausbau, noch in seiner Ausstattung. Nunmehr dürfte die Hoffnung berechtigt sein, daß an ihm eine neue Ära beginnt, an deren Schwelle die Bronzethüren stehen. Ihre definitive Gestaltung wird ja wohl das Ergebnis näherer mit den beiden Künstlern zu pflegender Unterhandlungen sein, bei denen gewiß das gesamte gewonnene Material nach Maßgabe seiner Verwendbarkeit zur Geltung kommen wird, unter möglichster Berücksichtigung der Vorschläge, welche die Künstler selbst zu machen haben. Sie mögen am besten beurteilen, was in ihre Pläne paßt, und die Vergleichung hat sie wohl auch zu mancherlei Änderungen angeregt.

In dem Schneiderschen Hauptplan dürfte das Rankenrelief der Umrahmung zu gunsten der kräftigen Rosetten noch eine Milderung erfahren. Die phantastischen Figuren resp. Fabelwesen in den quadratischen Feldern werden, wie schon oben angedeutet wurde, einem einheitlichen religiösen Gedanken sich unterzuordnen haben, dessen Entfaltung für die Thüren, ihre Stellung und Bestimmung angemessen ist. Der figurale wie ornamentale Schmuck braucht auch in seiner stilistischen Durchbildung einen noch engeren Anschluß an die Vorbilder am und im Dome nicht zu scheuen. — Auch für den Mengelbergschen Plan dürften sich allerlei Änderungen empfehlen, die sich auf die Entfernung des Sockels, auf die Vereinfachung der Schlagleiste,

auf größere Mannigfaltigkeit in der Verzierung der kleinen Metallpaneele, vor allem aber auf die selbständigere Gestaltung der Oberteile nach dem Vorbilde der Schneiderschen Vorschläge beziehen.

Wenn das „Programm“ für sämtliche vier Thüren an jedem Portal nur eine Zeichnung begehrte, so folgt daraus noch nicht, daß sie nach einem Schema behandelt werden müssen. Nicht nur die gewöhnlichen, aber sehr bestimmten Anforderungen, welche die Kunst an die Mannigfaltigkeit stellt, sondern auch die bevorzugte Stellung und höhere Bedeutung des Mittelportals erfordert hier einen Unterschied in der Ausstattung, zugleich irgendwelche Rücksichtnahme auf die, sei es historische, sei es herkömmliche Bestimmung, bezw. auf die Patrone der einzelnen Thüren. Wenn die Steinportale mit ihren reichen und tiefen Laibungen und Gliederungen und die Bronzethüren mit ihren flachen Paneelen und einfachen Profilen, also in ihrer Form, den Kontrast bezeichnen, den Ruhe und Bewegung, Rahmenwerk und Füllung bilden, und in diesem Kontraste ihre Einheit finden, dann wird auch ihrem Inhalte die Ergänzung der Gedanken nicht ganz fehlen dürfen. Sollte sich hierfür die, wenn auch nur partielle Aufhebung des allzu strengen Figurenverbotes, von dem wir am Anfange sprachen, als notwendig oder besonders wünschenswert herausstellen, so würde ja nichts hindern, sie eintreten zu lassen. Nur um wenige neue Gußformen würde es sich da handeln, die, wie alle übrigen, von den beiden Künstlern selbst, oder unter ihrer unmittelbarsten Leitung ausgeführt die Auslagen nicht erheblich vermehren würden.

Verzeichnis Nürnberger Hafnermeister von 1520 bis 1868.

Von Hans Bösch.

Allenthalben in den Museen und Sammlungen finden sich teils einzelne Ofenkacheln und ganze Öfen, teils Thonmodel und Abdrücke aus solchen, darunter Arbeiten von besonderer Schönheit, welche als Nürnberger Fabrikat bezeichnet werden. Manche derselben sind mit Initialen versehen, deren Deutung bis jetzt große Schwierigkeit machte, da man außer Hirschvogel und der Familie Leypold beinahe keinen einzigen der kunstreichen Nürnberger Hafner mit Namen kannte. Eine von auswärts an das germanische Museum gerichtete Anfrage bezüglich der Deutung einiger auf Nürnberger Ofenkacheln vorkommenden Initialen veranlaßte mich, der Sache nachzugehen und zunächst aus einem Nürnberger Totengeläutbuch (Papierhandschrift in der Bibliothek des german. Museums No. 6277. 2°), das von 1520—1572 reicht, die Namen der während dieser Zeit verstorbenen Hafnermeister, ihrer Frauen und Witwen — die als „Hafnerin“ bezeichnet werden — auszuziehen, die ich nachstehend in alphabetischer Reihenfolge wiedergebe. Die Wohnungsangabe habe ich beigefügt, da auch diese unter Umständen von Nutzen sein kann. Es werden folgende Personen genannt:

Berchtold, Jorg, am Nadlersgraben † 1564.
Beringerin, Anna Martin, hinter Allerheiligen † 1564.
Brechtlin, Barbara Jörg, am Nadlersgraben † 1551/2.
Breunin, Margaretha Philipp, beim Spitlerthor † 1570.
Cunzin, Katharina Hans, beim Werderthurlein † 1561.
Eysen, Michl, beim Werderthurlein † 1558.
Groneysin, Anna Ulrich, an der Pfannschmidgassen † 1540.
Grueber, Thoma, in der Praitengaß † 1556.
Grueberin, Elisabeth Thoma, Wittfrau † 1561.
Gruneisen, Ulrich, an der Pfannenschmiedgassen † 1541.
Gruneisen, Wolf, an der Pfannschmiedgaß † 1556/57.
Hamerin, Margaretha Peter † 1558.
Haslacher, Peter † 1522.
Huebnerin, Margaretha Hans, beim Werder Thurlein † 1558.
Koch, Hans, ufm Hefnersplatz † 1547.
Köchin, Barbara Hans, aufm Hefnersplatz † 1554/55.
Künch, Magdalena Heintz † 1522.
Kunhofer, Heinrich, an der innern Laufergaß † 1535.
Lutz, Jakob, neben den Sybenthurnen † 1566.
Lutzin, Barbara Jakob, beim Sibenn Thürmen † 1548.
„ „ „ † 1553.
Mair, Cunrad, am alten Milchmarkt † 1557.
„ Hans, beim jnndern Laufer Thor † 1539.
„ „ an der Braitengaß † 1561/62.
Michel, Anna, hinter Sand Katherina † 1546/47.
Mulner, Hans, hinter Allheyligen † 1564/65.
Ortlin, Barbara Wolf, in der Vischergaß † 1568.
Pfitzer, Gumprecht, an der Judengaß † 1531.
Popp, Endres, Statthafner, an der Schmidgaß † 1549.
„ „ an der Schmidgaß bei S. Jakob † 1555/56.

ppin, Barbara Endres, beim Spitler Thor † 1535.
„ Dorothea Endres, an der Schmidgassen † 1545.
„ Margaretha Endres, beim Spitler Thor † 1541/42.
eunin, Anna Paulus, am Thiergartner Thor † 1562.
„ Magdalena Paulus, beim „ „ † 1557.
tnerin, Anna Michael, bei dem Kettenprunnen † 1567.
au, Hans † 1556.
ichin, Anna Hans, bei dem innern Lauffer Thor † 1546.
iser, Asmus, an der Judengaß † 1535.
uter, Erasmus, beim innern Lauferthor † 1563.
chimpff, Conrad, bei dem Kettenprunnen † 1553.
chimppin, Margaretha Contz, beim Kettenprunnen † 1537.
chmaußer (Smaußer), Fritz † 1520.
chmaußerin, Katherina Fritz, die elter, an der Pfannenschmidgassen † 1527.
chmidin, Appolonia Linhart † 1557.
chuler, Jakob, an der innern Laufergaß † 1562.
chuster, Christof, in der Judengaß beim Sonnebad † 1570.
chuesterin, Anna Christof, beim Sunenbad † 1559/60.
chwartzferberin, Anna Hans, beim Preuhaus † 1561.
teubin, Kungund Anthoni, an der Peckschlager Gassen † 1538.
reffeysinn, Margaretha Merthe Pernerin, bei Aller Heyligen † 1541.
reffeysen, Peter, bei allen Heiligen † 1535.
eber, Linhart, bei Sand Jakob † 1564.
eissin, Anna Matthes, Stathafnerin † 1562.

Auf Vollständigkeit kann dieses Verzeichnis nen Anspruch leider nicht machen.

Um diese Liste womöglich zu vervollstänigen, forschte ich nach dem Verbleibe der Paiere der ehemaligen Nürnberger Hafnerzunft, nd es gelang mir im Privatbesitze eines iesigen Hafnermeisters ein Meisterbuch der afner aufzufinden, das aus vier mit Pergaent beklebten Tafeln in Schmalfolio aus uchenholz, zwischen zwei hübsch kassetirten inbänden aus demselben Materiale besteht, ie durch Messingscharniere und -Schließen zuammengehalten werden. Auf der inneren Seite es oberen Deckels ist in Ölmalerei ausgeführt n einem Oval ein Töpfer dargestellt, der auf er Drehscheibe arbeitet, darüber in einem kleieren Oval das Nürnberger Wappen. Zwischen er 1. und 2. Tafel ist noch ein Pergamentlatt, zwischen der 4. und dem untern Deckel ind 2 Blätter eingeklebt.

Auf der ersten Seite der ersten Tafel indet sich in der aus dem 17. Jahrhundert tammenden Meistertafel die aus dem Jahre 1802 herrührende Aufzeichnung:

„Kirchen-Tafel.

Aufgerichtet Anno 1598. Renovirt Anno 1802. In diesem Jahr hat ein Hochedler Hochweiser Rath allhier in Nürnberg einem Ehrsamen Handwerk der Hafner anbefohlen bey St. Clara der Kirchen des neuen Portals alle Sonn- und Feyertag bey der Almoß-Schüssel zu sitzen: Derohalben soll kein Meister dasselbe muthwillig unterlassen, oder alda seinen Gesellen zu sitzen befehlen, sondern da er je um ehehaften Willen selbst nicht sitzen konnte, sondern (soll „solches“ heißen) durch einen andern Meister seinetwegen verrichten laßen, welcher aber persönlich darwider thete soll einen Gulden zur Strafe verfallen seyn.

Es soll sich auch kein Meister unterstehen, oder durch andere thun laßen, etwas in diese Tafel zu schreiben, oder zu ändern, ohne Vorwißen der Vorgeher oder Alten-Meister, bey Straf einen Reichsthaler. 1802“.

Auf der Rückseite ist zu lesen:

„Anno 1802 wurde die abermalige Verneuerung dieser Meister-Tafel besorgt von denen jeztmaligen Geschwornen Georg Rahm, Gg: Christo: Dumbeck, Joh: Martin Seybold.

Folget nun die Verzeichniß der im Leben sich befindenden gesammten Meisterschaft“.

Nun folgen die Namen der Meister, die im Jahre 1802 am Leben waren, deren ältester bereits im J. 1753 Meister geworden war. Diesen schließen sich dann diejenigen an, welche von 1802 bis 1854 Meister wurden, und dann erst kommt in einer Handschrift des 17. Jahrhunderts ein Verzeichnis der Meister, die seit dem Jahre 1598 — wohl bis zur Anfertigung der Meistertafel — das Zeitliche gesegnet haben. Leider sind keine Jahreszahlen beigegeben, wann dieselben Meister wurden und wann sie starben. Es ist aber nicht zu bezweifeln, daß die Ältesten derselben wohl schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts Meister geworden sind, da aus den späteren Angaben zu ersehen ist, daß 40—50 Jahre der Meisterschaft nicht selten vorkamen. An dieses Verzeichnis reiht sich ein weiteres mit Jahreszahlen versehenes an, mit den Namen der Meister, die von 1699 bis 1749 starben. Den Schluß machen die Meister der neuern Zeit aus den Jahren 1856—1868, die auf den zwei vor dem untern Deckel eingeklebten Pergamentblättern aufgezeichnet sind. Leider schließt also dieses Meisterbuch nicht direkt an die aus der Handschrift des germanischen Museums mit-

geteilten Namen, es bleibt vielmehr eine Lücke, die sich von 1573—1597 erstreckt.

Obgleich zur besseren Orientirung und Bestimmung etwa da und dort vorkommender Initialen und Monogramme ein alphabetisches Verzeichnis der Meisternamen besser zu gebrauchen wäre, so ziehen wir doch vor, dieselben in der Reihenfolge des Originals zu geben, da dieses ursprüngliche Verzeichnis doch wohl in chronologischer Weise angelegt ist, und — wenn auch Jahreszahlen fehlen — durch die Reihenfolge doch immer Anhaltspunkte gegeben sind, zu welcher Zeit ungefähr dieser oder jener Meister gelebt und geschafft hat und gestorben sein kann. Wir beginnen mit dem Verzeichnisse, das die Überschrift führt: „Hernach folgen derer Meister Namen, so seithero Ao. 1598 dieses Jammerthal gesegnet und in Gott seeliglich entschlafen seynd“, und offenbar bei der Anfertigung der Meistertafel, die in die 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt, angelegt wurde und die Namen der seit dem Jahre 1598 bis dahin verstorbenen Meister enthält. Dieselben heißen:

Hanns Warbach der Elter.
Hanns Fritschhanns.
Andreas Praüning.
Heinrich Mamer.
Hanns Jager.
Hanns Wilhelm.
Hanns Braun.
Paulus Bergner.
Leonhard Lorenz.
David Baumann.
Georg Berchel.
Stefan Mayer.
Hieronymus Baninger.
Heinrich Hanßer.
Nicolaus Haißer.
Nicolaus Krauß.
Christoff Beilnsteiner.
Georg Schnell.
Hanns Weickert.
Georg Ütlinger.
Leonhard Mamer.
Conrad Jager.
Georg Braun.
Wolfgang Dettelbacher der Jünger.
Wolfgang Dettelbacher der Eltere.
Wolfgang Pfundt.
Wolfgang Leypoldt.
Matthaeus Praüning.
Stephan Praüning.
Leonhard Winter.
Christoph Bayer.
Nicolaus Schnell.
Wolfgang Mayner.
Nicolaus Fürst.
Hanns Dettelbacher.
Christoph Leyboldt.
Georg Leyboldt.
Michael Küth.
Ambrosius Maintzer.
Anthonius Krafft.
Caspar Schneider.
Georg Mamer.
Georg Beck.
Hans Warbach der Eltere.
Jakob (?) Ruderff (?).
Paulus Firft.
Nicolaus Kolb.
Hanns (der Eigenname ist ausgelöscht).
Georg Rumrler (?).
Georg Bildmayr.
Georg Warbach.
Hanns Jakob Ingelstetter.
Thomas Bayr.
Hanns Rösch.
Hanns Reßer.
Andreas Schnell.
Adam Holfelder.
Nicolaus Rodner.
Daniel Pfundt.
Hanns Rauscher.
Erhard Eckel.
Stefan Schnell.
Hanns Bürgel.
Hanns Kolb.
Hanns Fischer.
Michael Scharpf.
Georg Dettelbacher.
Wolff Pfundt.
Martin Dettelbacher.
Hanns Wießner.
Hanns Warbach.
Georg Pfundt.
Hanns Schwartz.
Peter Kaißer.
Tobias Gabriel Reßer.
Hanns Adam Hagen.
Hanns Kolman.
Georg Beck.
Georg Stadleter.
Hanns Schlee.
Hanns Kolb.
Hanns Christoff Bomar.
Georg Franck.
Andreas Leypoldt.
Barthel Warbach.
Leonhard Haffner.
Tobias Zimmermann.
Sebald Hoffmann.
Hanns Schiebel.
Michael Spindler.
Hanns Georg Sporer.
Paulus Besser.
Georg Zimmermann.
Johann Leonhard Warbach.
Georg Ritter.

Bis hierher ist das Verzeichnis von ein und derselben Hand geschrieben; die nachfolgenden Namen sind dagegen von Verschiedenen, wohl von den jeweiligen Altmeistern eingetragen.
Nikolaus Hautmann
Melchior Herburger.
Ulrich Kolb.
Hanns Zitzelmann der Eltere.
Hanns Dettelbacher.
Hanns Albrecht Felß.
Wolf Friedrich Buchner.
Hanns Georg Leybolbt.
Georg Zitzelmann.
Erhard Bäumler.
Georg Kolb.
Georg Leypoldt jun.
Hanns Schlicht.
Elias Bango.
1671. Nicolaus Küstner. 1699.[1]
1647. Hans Rottenmaier. 1699.
1688. Octavianus Heerburger. 1699.
1677. Georg Leipold. 1702.
1672. Valentin Kayßer. 1703.
1674. Sebastian Wiedman. 1706.
1674. Hanns König. 1709.
1682. Hanns Wagner. 1709.
1676. Sebastian Heintz. 1712.
1698. Georg Kolb. 1712.
1695. Andreas Korbus. 1714.
1705. Hanns Georg Müller. 1714.
1678. Hanns Ritter. 1721.
1679. Abraham Riebel. 1720.
1683. Georg Warbach. 1720.
1707. Georg Paulus Hoffmann. 1720.
1666. Hanns Baumann der Älter. 1720.
1700. Georg Holtzmann. 1723.
1705. Nicolaus Hautmann. 1723.
1679. Johann Heinrich Kißling. 1726.
1677. Peter Paul Ritter. 1726.
1695. Nicolaus Weigel. 1728.
1721. Johann Warbach. 1728.
1711. Hans Schuh. 1729
1689. Johann Michael Straub. 1732.
1721.: Johann Michael Brenner. 1732.
1719. Johann Leonhard Mayer. 1735.
1714. Johann Tobias Ühlein. 1737.
1700. Heinrich Haaß. 1737.
1700. Hanns Adam Pfeiffer. 1737
1723. Johann Reusinger. 1738.
1718. Johann Hermersdörffer. 1739.
1734. Johann Conrad Bäumler. 1739.
1723. Wolfgang Adam Bäumler. 1697.
.. .[2]) Johann Götz der Jüngere. 1740.
....[2]) Georg Forster. 1730.
....[2]) Johann Forster. 1716.
....[2]) Johann Friedrich Barthel. 1745.
1724 (?). Jobst Wilhelm Kißling. 1746.
1721. Johann Georg Danckel. 1746.
1693. Johann Leonhard Straub. 1748.
1736. Georg Hertel. 1749.
1753. Simon Winkelmeyer.[3])
1765. Burkhard Meyer.
1766. Johann Leonhard Weber.
1768. Georg Rahm.
1769. Johann Haas.
1777. Georg Adam Lauermeyer.
1779. Carl Friedrich Joseph Baunack.
1784. Johann Wolfgang Frenzel.
1785. Christian Ernst Meyer.
1787. Christoph Kriegbaum.
1788. Georg Christoph Dumbeck.
1789 Johann Martin Seybold.
1790. Andreas Meyer.
1790. Johann Georg Meyer.
1794. Johann Schweiger.
1794. Johann Göz.
1795. Georg Conrad Renner.
1796. Georg Dorn.
1797. Johann Wilhelm Traunfelder.
1798. Johann Jakob Brauneker.
1798. Johann Schmidt.
1802. Johann Peter Sonderrücker.
1803. Johann Kaspar Stadelmann.
1805. Andreas Maußner.
1810. Johann Michael Schmidt.
1811. Johann Heinrich Eyrich.
1813. Johann Eckert.
1813. Georg Wörner.
1813. Jacob Ertel.
1815. Joseph Weis (1853 verkauft).
1815. Georg Heidner (1854 gestorben).
1815. Jakob Frenzel.
1816. Johann Friedrich Feilner.
1818. Joseph Elmer (entsagt 1845).
1819. Wolfgang Hieron. Brauneker.
1821. Georg Jacob Brauneker.
1821. Johann Christoph Huber.
1822. Georg Lorenz Kießling.
1822. Johann Georg Bräg.
1823. Johann Jacob Hezler.
1824. Mathaeus Metzger.
1824. Johann Dumbeck († 1860).
1830. Leonhard Schröder (auf Conzession).
1832. Georg Weyh.
1832. Jakob Lehnert (1839 nicht mehr Meister).
1834. Johann Friedrich Güthner (Conzession).
1835. Johann Bäumler (nicht mehr Meister seit 1851)
1835. Georg Rümler (nicht mehr Meister seit 1863).
1836. Mathias Krigbaum.
1836. Johann Leonh. Körber.
1838. Konrad Pommer.
1838. Kaspar Gruber (Conzession).

1) Die vordere Zahl giebt das Jahr an, in welchem der Betreffende Meister wurde, die hintere ist das Todesjahr desselben.

2) Nicht mehr lesbar.

3) Von hier an sind die Meister chronologisch nach dem Jahre eingetragen, in welchem sie Meister geworden sind; das Todesjahr ist hinten nicht mehr angegeben, es ist meist nur ein Kreuz beigesetzt.

1839. Nicolaus Adam Schmidt.
1839. Johann Andreas Thom (Dohm; entsagt 1848).
1840. Johann Georg Stadelmann.
1841. 10 Mai. Pröll, Johann Michael (vormals Örtel).
1842, 12. Aug. Feilner, Johann (auf die Werkstätte des Vaters).
1842, 29. Dez. Oertel, Jakob (auf die Dornische Werkstätte, entsagt 1844).
1844, 13. Febr. Lunz, Michael (auf die Kriegbaum-sche Werkstätte).
1844, 16. April. Hausleiter, Joh. Friedr. Peter (auf die Örtel'sche Werkst., vorm. Dorn)
1844, 15. Okt. Bieselmann, Joh. Mich. (auf die Braunecker'sche Werkst.)
1845, 15. Juli. Weidmann, Eberhard (auf die Hetzler'sche Werkst.)
1847, 24. Juni Dämpfling, Joh. Jakob (auf die Maußner'sche Werkst.)
1848. Metzger, Michael (vormalig Götz).
1849. Stamler, Jakob, in Wöhrd[1]), der Einzige, welcher in Fürth sein Probstück machte.
1849, 16. Dez. Eyrich, Georg (und starb im Mai 1850[2]).
1851, 27. Jan. Raab, Johann (vorm. Bäumler).
1851, 14. März. Eyrich, Karl (und ist gestorben den 29. Mai 1851).
1852, 1. März. Adreas Eyrich.
1852, 18. April. Christian Schmidt.
1853, 8. Januar. Joseph Backer in Wöhrd[1]) (auf Conzession).
1853, 12. Juli. Johann Heinrich Rießner.
1853. Johann Georg Präg.
1854. Ludwig Beck.
1854. Johann Müller (auf Conzession).
1856, 16. Juli. Leonhard Eyrich II. (vormals Leilend?).
1856, 15. Dez. Joseph Hartung (vorm. Heidner).
1859, 16. Juni. Friedrich Röß (vorm Stammler).
1859, 30. „ Theodor Lunz (neue Conzession).
1860, 1. Juni. Juncker (neue Conzession).
1861. Kratzer (neue Conzession).
Wagner (neue Conzession).
Zahn (vormals Dämpfling).
Klebus (neue Concession.
Wendel (Konzession).
1861. 16 März. Karl Dorn (Konzession).
1862. 16 Juli. Schlegel „
„ 26. „ Gundel „
„ 1. Septbr. Eyrich III. „
Heckel (Konzession).
1862. Novbr. Rümler (Konzession).
1862. „ Buff „
1862. „ Schwarz „
1862. Dez. Meck (Konzession) † 1868.
1863. Dumbeck „
1863. Moßner, Gg. (Konzession).
1863. Heilingloh „
1863. Braun (Konzession).
1863. Schorr „
1863. Pröll „
1863. Held „
1863. Schöpf „ 1867 fortgezogen.
1863. Güthner „
1863. Pröller „
1864. Ekert (auf der Werkstatt seines Vaters).
1864. Zwingel (Konzession).
1864. Stadelmann „
1864. Geberth „
1864. Held „
1864. Hetzler „
1865. Stöhr „
1865. Metterer „
1865. Meier (übersiedelt von Nürnberg).
1865. Eckstein (Konzession, 1867 n. Amerika).
1866. Hausleiter, Joh. Michael (Konzession)
1867. Weih, Michael (Konzession).
1867. Hetzler, Bernhard Sebald.
1867. Lauk, Joh. Sebastian.
1868. Schnappauf, Georg.

Mit diesem Jahre, in welchem in Bayern die Gewerbefreiheit eingeführt wurde, lösten sich die Innungen auf und damit hatten natürlich auch die Einträge ihr Ende erreicht.

1) Vorstadt von Nürnberg,

2) Möglicherweise könnte dieses Todesjahr sich auch auf den vorhergehenden Stamler beziehen.



Porzellan-Körbchen von Höchst.

Zwei goldemaillirte Anhänger.

Zu der Farbentafel.

Scheint auch die — leider nur kurze — Zeit schon wieder vorüber, während welcher man Gefallen fand an großen Anhängern aus Gold mit Email und Edelsteinen geziert, so dürfen und wollen wir nicht vergessen, daß der Aufschwung unserer deutschen Goldschmiedekunst zum nicht geringsten Teil von der Nachahmung oder freien Nachbildung jener köstlichen Geschmeide herzuleiten ist, welche uns die Zeit der Spätrenaissance trotz aller Verluste in reicher Fülle hinterlassen hat. Solange man beim Frauenschmuck nicht bloß auf die Edelsteine, — gegen deren materiellen Wert ja jede Fassung, mag sie noch so schön sein, zurücktreten wird und muß — Gewicht legt, sondern die künstlerische Ausgestaltung mit allen den mehr der Goldschmiedekunst in so reichem Maße zu Gebot stehenden Mitteln betont, so lange wird man immer wieder auf jene unvergleichlichen Erzeugnisse der Augsburger, Münchner, Wiener und Prager Werkstätten als anregende Vorbilder zurückgehen. Lehnten sich jene alten Meister hinsichtlich der Komposition an die Erfindungen gewisser Stecher an, so haben sie deren Entwürfe durch Verwendung farbiger Edelsteine und bunter Emails erst lebendig gemacht; und hier liegt die große Bedeutung und der bleibende Wert dieser Arbeiten, auch wenn die moderne „Stil"-bewegung längst vorüber sein wird.

Auf beiliegender Tafel geben wir zwei solcher Anhänger fast in der Größe der Originale wieder. Das mittlere Schmuckstück befindet sich im königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin, wohin es mit dem großen Legat des Prinzen Karl von Preußen gelangt ist. Ein hängendes dreieckiges Glied aus Rollwerk gebildet und mit Edelsteinen besetzt wird von zwei Kettchen gehalten. Zwischen letzteren befindet sich, auf dem Dreieck stehend, eine völlig frei gearbeitete Gruppe aus emaillirtem Gold: ein Löwe ein Pferd anfallend. Auch die Rückseite ist reich emaillirt.

Das zweite Schmuckstück, früher im Besitz der Familie von Gemmingen, befindet sich jetzt in der Rothschildschen Sammlung zu Frankfurt am Main. Es ist bereits von Luthmer (Der Schatz des Freiherrn von Rothschild II, Taf. 36, A) veröffentlicht, jedoch ohne Farben. Die eigenartige Schönheit des Stückes ließ eine Publikation in Farben gerechtfertigt erscheinen. Die beiden Teile, aus denen das Stück besteht, sind dabei, um sie deutlicher wiedergeben zu können, getrennt worden: die große durchbrochene Platte ist in Ansicht der Rückseite, die kleinere davon abgelöst, gegeben, ohne die auf der erwähnten Lichtdruckreproduktion sichtbaren Teile der Unterlage. Das eigentliche Zierstück zeigt zwischen zwei aus Edelsteinen und Perlen gebildeten obeliskenförmigen Gliedern einen Jäger in antikem Kostüm, welcher einen von der Meute angefallenen Hirsch mit dem — am Original ergänzten, auf unsrer Abbildung weggelassenen — Speer niederstößt. Der Wald, in dem sich die Scene abspielt, wird durch einen Baum angedeutet, dessen grüner Ast in geschickter Weise das Gleichgewicht gegen das Geweih des Hirsches bildet.

Die Verwendung figürlicher Darstellungen auf Schmuckstücken dieser Art ist nicht selten; man hat vielleicht nicht ganz mit Unrecht vermutet, daß diese Darstellungen gewisse Beziehungen haben, daß diese Kleinodien Abzeichen gewisser Gesellschaften oder Stiftungen seien. Oft wird man aber nicht fehlgehen, wenn man in ihnen einfach eine Laune des Künstlers sieht, einen mehr oder minder geistreich durchgeführten oft lustigen Einfall erblickt.

Die Herkunft beider Anhänger läßt sich nicht genauer feststellen: sicherlich haben wir in ihnen Erzeugnisse einer süddeutschen Werkstätte zu sehen. Man wird an Augsburg oder München denken.

A. P.



Bücherschau.

I.

Zais, Ernst, Die Kurmainzische Porzellanmanufaktur zu Höchst. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Mit 3 Tafeln und 18 Abbildungen im Text. 4⁰. Mainz, J. Diemer. Preis 20 Mark.

A. P. — Ein lange erwartetes und sorgfältig vorbereitetes Buch liegt endlich vollendet vor. Es war seit Jahren bekannt, daß E. Zais an einer Geschichte der Höchster Manufaktur arbeite, auch war es wohl seine Absicht, in der Anlage des Ganzen und durch die Methode seiner Forschung zu zeigen, wie derartige Arbeiten zu behandeln seien. Wir können ihm in allem nur völlig beistimmen. In umfassender Weise ist zunächst das urkundliche Material, wie es die Archive zu Wien, Wiesbaden und Würzburg boten, zu Rate gezogen, die wichtigsten Urkunden sind sogar wörtlich abgedruckt, ein Verfahren, welches wohl nur in den selteneren analogen Fällen möglich sein wird, in denen der Verfasser nicht auf Honorar sieht. Durch diese Ausnutzung der Urkunden hat allerdings die Geschichte der Manufaktur ein ganz anderes Aussehen bekommen, als sie bisher hatte; freilich beruhten die bisherigen Darstellungen zum größten Teil auf mehr oder minder kühnen Hypothesen und gänzlich erdichteten Fakten. Zais bringt in den Anmerkungen einige Belege dafür bei, welche zwar für Eingeweihte nicht neu, aber von neuem einen interessanten Einblick gewähren, wie die jetzt noch verbreitetsten Handbücher der Keramik „gemacht" worden sind.

Die Fabrik zu Höchst wurde von drei Privatunternehmern durch kurfürstliches Privileg 1746 gegründet — hat sich nicht aus einer Faiencefabrik entwickelt. Schon bald nach der Eröffnung brachen zwischen den Besitzern Zwistigkeiten aller Art aus, namentlich sollte einer derselben, Löwenfinken, ein Ofenmodell, Maße, Formen und Farben entwendet und an eine andere Fabrik ausgeliefert resp. den Versuch dazu gemacht haben. Er schied infolgedessen aus der Fabrik aus. Auch dem folgenden Direktor Baugraf beschuldigte der jetzt alleinige Besitzer Göltz, er habe das „Arcanum" an den Herzog von Braunschweig behufs Gründung einer Fabrik verraten wollen. Es liegt auf der Hand, daß unter solchen Verhältnissen das Unternehmen nicht gedeihen konnte. Schon Ende 1756 war nicht nur nichts verdient, sondern über 2500 Thaler vorgeschossen. Nach Göltz' Tode († 1757) wurde die Fabrik öffentlich zum Verkauf ausgeboten; da sich kein Unternehmer fand, führte man sie auf kurfürstliche Kosten weiter, griff um Waren abzusetzen zum Mittel der Auktionen ꝛc. und gelangte endlich nach verschiedenen weiteren Versuchen, das Unternehmen auf gesunden Grundlagen neu zu fundiren, zu einer Aktiengesellschaft, an welcher der Kurfürst selbst, die höchsten Würdenträger des Kurstaates, sodann viel holländisches Kapital beteiligt waren. Aber auch dieser Ausweg vermochte finanzielle Schwierigkeiten aller Art nicht zu hindern. Man griff, wie übrigens auch anderwärts, zu Lotterien (ohne Nieten!), doch mußte der Kurfürst wiederholt mit barem Geld dem Unternehmen beispringen, um es überhaupt zu halten, und war endlich gezwungen die Fabrik auf



Bücherschau.

I.

Zais, Ernst, Die Kurmainzische Porzellanmanufaktur zu Höchst. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Mit 3 Tafeln und 18 Abbildungen im Text. 4°. Mainz, J. Diemer. Preis 20 Mark.

A. P. — Ein lange erwartetes und sorgfältig vorbereitetes Buch liegt endlich vollendet vor. Es war seit Jahren bekannt, daß E. Zais an einer Geschichte der Höchster Manufaktur arbeite, auch war es wohl seine Absicht, in der Anlage des Ganzen und durch die Methode seiner Forschung zu zeigen, wie derartige Arbeiten zu behandeln seien. Wir können ihm in allem nur völlig beistimmen. In umfassender Weise ist zunächst das urkundliche Material, wie es die Archive zu Wien, Wiesbaden und Würzburg boten, zu Rate gezogen, die wichtigsten Urkunden sind sogar wörtlich abgedruckt, ein Verfahren, welches wohl nur in den selteneren analogen Fällen möglich sein wird, in denen der Verfasser nicht auf Honorar sieht. Durch diese Ausnutzung der Urkunden hat allerdings die Geschichte der Manufaktur ein ganz anderes Aussehen bekommen, als sie bisher hatte; freilich beruhten die bisherigen Darstellungen zum größten Teil auf mehr oder minder kühnen Hypothesen und gänzlich erdichteten Fakten. Zais bringt in den Anmerkungen einige Belege dafür bei, welche zwar für Eingeweihte nicht neu, aber von neuem einen interessanten Einblick gewähren, wie die jetzt noch verbreitetsten Handbücher der Keramik „gemacht“ worden sind.

Die Fabrik zu Höchst wurde von drei Privatunternehmern durch kurfürstliches Privileg 1746 gegründet — hat sich nicht aus einer Faiencefabrik entwickelt. Schon bald nach der Eröffnung brachen zwischen den Besitzern Zwistigkeiten aller Art aus, namentlich sollte einer derselben, Löwenfinken, ein Ofenmodell, Maße, Formen und Farben entwendet und an eine andere Fabrik ausgeliefert resp. den Versuch dazu gemacht haben. Er schied infolgedessen aus der Fabrik aus. Auch dem folgenden Direktor Baugraf beschuldigte der jetzt alleinige Besitzer Göltz, er habe das „Arcanum“ an den Herzog von Braunschweig behufs Gründung einer Fabrik verraten wollen. Es liegt auf der Hand, daß unter solchen Verhältnissen das Unternehmen nicht gedeihen konnte. Schon Ende 1756 war nicht nur nichts verdient, sondern über 2500 Thaler vorgeschossen. Nach Göltz' Tode († 1757) wurde die Fabrik öffentlich zum Verkauf ausgeboten; da sich kein Unternehmer fand, führte man sie auf kurfürstliche Kosten weiter, griff um Waren abzusetzen zum Mittel der Auktionen ꝛc. und gelangte endlich nach verschiedenen weiteren Versuchen, das Unternehmen auf gesunden Grundlagen neu zu fundiren, zu einer Aktiengesellschaft, an welcher der Kurfürst selbst, die höchsten Würdenträger des Kurstaates, sodann viel holländisches Kapital beteiligt waren. Aber auch dieser Ausweg vermochte finanzielle Schwierigkeiten aller Art nicht zu hindern. Man griff, wie übrigens auch anderwärts, zu Lotterien (ohne Nieten!), doch mußte der Kurfürst wiederholt mit barem Geld dem Unternehmen beispringen, um es überhaupt zu halten, und war endlich gezwungen die Fabrik auf

LITH. ANST. V. J. G. FRITZSCHE IN LEIPZIG.

ANHÄNGER, GOLDEMAILLIRT UND MIT EDELSTEINEN BESETZT.

Deutsche Arbeit Ende des 16. Jahrh.

eigene Rechnung zu übernehmen (1778); 1784 ging sie an die Hofkammer in Mainz über, 1796 wurde der Betrieb eingestellt. Bei der Schlußabrechnung stellte sich heraus, daß das Ärar 57312 Gulden einbüßte. Die Geschichte der Höchster Manufaktur zeigt dieselbe Misère, wie die vieler kleiner Manufakturen Deutschlands; man hat dort nicht besser und nicht schlechter gewirtschaftet, als anderswo.

Dagegen haben die Erzeugnisse der Fabrik allerdings vor vielen anderen vieles voraus. Der Verfasser geht im zweiten Teil genau auf Technologie, Vertrieb, Verwaltung, Statistik ein, worauf hier nur kurz verwiesen sei. Der dritte Teil umfaßt: Stilistischer Entwickelungsgang der Manufaktur, Dekorirungsweisen, Künstler — kürzer: die Produkte und ihre Verfertiger. Mit Recht zählt man gewisse Erzeugnisse der Höchster Manufaktur: die Purpurmalereien und die Figuren von Melchior, zu den ersten Leistungen der Porzellanindustrie überhaupt: dieses längst anerkannte Faktum wird durch das Zais'sche Buch nur von neuem bestätigt. Leider ist es dem Verfasser nicht gelungen, ein Verzeichnis aller sicher auf Melchior zurückgehenden Höchster Figuren aufzustellen, was wohl möglich und doch einmal gemacht werden muß. Es sei bei dieser Gelegenheit auf die große Anzahl Höchster Figuren hingewiesen, welche das Schloß Wilhemsthal bei Kassel enthält: dem Verfasser sind sie unbekannt, wie aus einer Bemerkung auf S. 89 hervorgeht; die dort erwähnten Fuldaer Figuren zum Tafelschmuck — Pierrots und Tänzerinnen darstellend — gehören zu den zierlichsten uns bekannten Porzellanen. Mit einem besonders schönen und interessanten Beispiel Melchiorscher Kunst hat der Verfasser sein Buch geschmückt: einer meisterhaften Radirung von Peter Halm, nach dem Reliefporträt Goethe's vom Jahre 1775 im Schloß zu Tiefurt, bisher so gut wie unbekannt.

Die umfassenden Beilagen enthalten Urkunden, statistische Tabellen, Verzeichnis der Beamten, Künstler und Handwerker, welche an der Manufaktur thätig waren, endlich Warenverzeichnisse. In die Anmerkungen sind alle Erörterungen, Polemik und Litteraturangaben verwiesen; letztere legen beredtes Zeugnis ab von den sorgfältigen Vorarbeiten des Verfassers. Die Geschichte der Kleinkunst ist ihm für seine Arbeit zu lebhaftem Dank verpflichtet, der nicht minder dem Verleger für die vorzügliche, in Wallau's Druckerei zu Mainz besorgte Ausstattung gebührt. Die Textillustrationen sind nach Zeichnungen von A. Göhre in Wien, die zierlichen Kopfleisten von P. Halm in München hergestellt, dem auch zwei Radirungen verdankt werden; ein gelungener Farbenholzschnitt eröffnet das Buch.





Porzellan-Figuren von Höchst.

Kleine Mitteilungen.

Technisches.

Lösungsmittel für Eisenrost.

Sehr häufig ist es mit großen Umständen verbunden, mitunter sogar unmöglich, von Eisen den Rost durch Schleifen zu entfernen. Sehr bequem geschieht aber die Reinigung sehr stark vom Rost angegriffener Gegenstände durch Eintauchen in eine ziemlich gesättigte Lösung von Zinnchlorid (Sn Cl). Die Dauer der Einwirkung ist abhängig von der größeren oder geringeren Dicke der Rostschicht; in der Regel genügen 12—24 Stunden, wobei nur zu beachten ist, daß ein zu großer Überschuß an Säure im Bade verhindert wird, weil diese sonst das Eisen selbst angreift. Nachdem die Gegenstände aus dem Bade genommen sind, müssen sie zuerst mit Wasser und dann mit Ammoniak abgespült und hierauf schnell abgetrocknet werden. Eine Einfettung mit Vaseline scheint zur Verhütung neuer Rostbildung nützlich zu sein. Das Aussehen der auf diese Weise behandelten Gegenstände gleicht demjenigen von mattem Silber.

(Keim's techn. Mitteilungen.)

Museen und Ausstellungen.

F. Sr. Bezüglich der Antwerpener Ausstellung vom Jahre 1885 sind unlängst die „Rapports des membres du jury international des récompenses" (gr. 8°. Bruxelles, 1886) veröffentlicht worden. In der Gruppe III, Klasse 34 behandelt C. Reusens den Schmuck in Metall und in Steinen (bijouterie et jouillerie). Er hebt mit Befriedigung darin (p. 10) hervor, daß im allgemeinen sich die Absicht bekunde, selbst Gegenständen niedersten Preises eine künstlerische Gestaltung zu geben, und daß mit Vorteil Vorbilder älterer Zeit herangezogen werden. In zweiter Linie war zu bemerken, daß die verschiedenen Nationen ihren Erzeugnissen, trotz aller verwandtschaftlichen Beziehungen, ein eigenartiges Gepräge zu wahren wußten. Der Bericht behandelt den metallischen Schmuck in dreifacher Gliederung: a) bijoux d'art, b) bijoux à bon marché ou de consommation und c) bijoux faux ou d'imitation; in gleicher Scheidung bespricht er dann den Steineschmuck. Von besonderem Interesse ist der Abschnitt, der dem Diamantschliff (III. p. 21) gewidmet ist. Nächst der Geschichte schildert er in präziser Fassung die Bearbeitung des Diamantes und geht dann namentlich auf die Entwickelung der Diamantschleiferei in Antwerpen seit 1867 im einzelnen ein. Zur Zeit beschäftigen daselbst etwa 20 Schleifereien gegen 3000 Arbeiter, 3 weitere große Schleifereien sind im Augenblick in Einrichtung begriffen, wovon eine allein 300 Schleifstätten mit über 1000 Arbeitern umfassen wird. Lehrreich sind die Vergleiche zwischen den alten Formen des Schliffes und der jetzt in Antwerpen eingebürgerten Form: erstere hielt an einer mehr viereckigen Grundform mit abgerundeten Ecken fest, während Antwerpen jetzt die streng kreisrunde Gestalt der Krone angenommen hat. Damit sollen in der Wirkung große Vorzüge verbunden sein, wie denn auch das flachere Profil des Antwerpener Schliffes, wobei allerdings 60 pCt., gegen 50 pCt. der alten Art, verloren gehen, dem also behandelten Diamanten sehr zu statten kommen soll.

O. M. **Kunstgewerbemuseum in Berlin.** Die neuerdings mit der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums verbundene Ornamentstich-Sammlung ist nunmehr so weit geordnet, daß sie zunächst in den Tagesstunden von 10—3 Uhr den beteiligten Kreisen zur Benutzung zugänglich gemacht werden kann. Da die Anzahl der Plätze beschränkt ist, so ist es zur Zeit nur möglich vorzugsweise Personen von vorgeschrittener künstlerischer oder wissenschaftlicher Ausbildung und diejenigen zuzulassen, welche durch ihren Beruf ein besonderes Interesse an der Benutzung haben. Exemplare der Benutzungsordnung werden im Lesesaal der Bibliothek ausgegeben. Nach einigen Wochen wird die Sammlung auch in den Abendstunden geöffnet sein.

Wien. Jubiläumsfeier des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie im Jahre 1889. Aus Anlaß dieser Feier veranstaltet das Österreichische Museum eine Ausstellung der österreichischen Kunstindustrie, welche einerseits insofern retrospektiv sein wird, als sie die Arbeit der letzten 25 Jahre darstellen soll, während welcher das Museum seit seiner Eröffnung im Jahre 1864 auf die Kunstindustrie eingewirkt hat, andererseits aber auch zu zeigen hat, was in der Gegenwart von unserer Kunstindustrie geliefert werden kann. Um nun die Leistungsfähigkeit derselben zu dokumentiren, ist es wünschenswert, daß eine Reihe Gegenstände hervorgerufen wird, mit der Absicht, dieser Ausstellung Glanz und Ehre zu verleihen, wie dies bei der Ausstellung des Jahres 1871 der Fall war, wo der Kaiser der Direktion des Museums eine höchst ansehnliche Summe zur Verfügung stellte, um nach eigenem Ermessen eine Anzahl erlesener Gegenstände herstellen zu lassen. Es sollen indessen keine Gegenstände geschaffen werden, die außer allem Zusammenhange mit dem Leben stehen, Kunstwerke die nur ihrer selbst willen da sind, sondern es sollen Gegenstände hervorgerufen werden, die dem wirklichen Gebrauche dienen und doch kostbar genug sind, auf der Ausstellung die österreichische Kunstindustrie würdig zu vertreten. Es sind ja Geräte, Schmucksachen u. s. w. von kostbarer Art trotz der Ungunst der Zeiten immer noch erforderlich. Es sind Prachtsäle, Festräume, öffentliche Paläste vorhanden, die noch ihrer kunstindustriellen Ausstattung bedürfen. — Mit dieser Ausstellung will das Österreichische Museum zeigen, daß die von ihm ins Leben gerufene Aktion, welche der österreichischen Kunstindustrie eine Reform im Sinne einer guten Stilistik gab, Leben und Erfolg gewann und an dem ersten großen und bedeutungsvollen Abschnitte der Geschichte des Museums, an dem Abschnitte seiner fünfundzwanzigjährigen Existenz, die österreichische Kunstindustrie auf einer hohen Stufe von Leistungsfähigkeit und Vervollkommnung steht.

(Mitteil. des Nordböhm. Gew.-Museum.)

Druck von August Pries in Leipzig.



Lichtdruck von A. Frisch in Berlin.

PORZELLAN-ARMLEUCHTER.

MEISSEN 1730.



Das Porzellangeschirr Sulkowski.

Von Julius Lessing.

Hierzu eine Tafel und zwei Abbildungen im Text.

Das Formengebiet des Porzellans ist, seitdem man der Kunst des vorigen Jahrhunderts wieder ernsthafte Beachtung schenkt, ein Gegenstand vielfacher Erörterung geworden. Man wird ohne weiteres zugeben, daß zwischen dem Porzellan und dem Rokoko eine Art von Geistesverwandtschaft besteht; darüber hinaus hat man erklärt, daß wir im Porzellan den eigentlichen Träger des Rokoko zu sehen haben, daß ferner die chinesischen Elemente durch das Porzellan in die Kunst des vorigen Jahrhunderts hineingetragen seien, so daß der Rokokostil als eine Art von Chinesentum in der europäischen Kunst zu bezeichnen sei, und kein Geringerer als Gottfried Semper hat behauptet, daß im Zusammenhange mit der Erfindung des Porzellans in Dresden „dem Ursitze alles Zopfes" das eigentliche Rokoko geboren sei und erst durch eine sächsische Prinzessin und deren Porzellangerät nach Versailles verpflanzt sei.

In dieser im Jahre 1863 von Semper geschriebenen Beurteilung (Stil II, 181) werden allerdings die Bezeichnungen Rokoko und Zopf gleichwertig gebraucht, und im weiteren Verfolg ersieht man, daß Semper auch den Zwingerbau von 1711 zu „einem noch naiven Rococostil" rechnet.

Seit jenen Semperschen Ausführungen haben wir gelernt die Bezeichnung Rokoko enger zu fassen und haben im wesentlichen die Unterscheidungen angenommen, welche A. von Zahn 1873 in seiner grundlegenden Abhandlung über Rokoko und Zopf gegeben hat (Zeitschrift für bild. Kunst VIII). Zahn trägt hier seine Bedenken gegen die Sempersche Ansicht von der Kulturaufgabe des Porzellans vor, aber es fehlen ihm die festen Daten für die Entstehung der eigentümlichen Rokokoschnörkel des Meißener Porzellans.

Diese Daten fehlen leider uns allen; es ist eine sehr fühlbare Lücke in unserer Fachlitteratur, daß wir von der Geschichte des Meißener Porzellans so wenig wissen; denn wenn wir auch von Sempers Ansicht vieles herunterstreichen müssen, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß um die Mitte des vorigen Jahrhunderts das Porzellan der wichtigste Träger der Kleinkunst gewesen ist; die besten Kräfte der Bildhauerkunst, welche sich sonst der Arbeit in Bronze oder Elfenbein gewidmet hatten, waren seit etwa 1720 für die Porzellanmanufakturen thätig und blieben es bis zur Revolution; ebenso haben wir die geschicktesten Ornamentisten, die fähigsten Blumenmaler in den Porzellanfabriken zu suchen. Die maßgebende Periode, die der Entwickelung und Feststellung der Formen, spielt sich aber in Meißen ab, alle übrigen Fabriken folgen lediglich den dorther kommenden Anregungen. Insofern fehlt uns mit der Geschichte der Meißener Manufaktur ein sehr bedeutsames Kapitel aus der Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts.

Das Auftauchen einiger vorzüglicher Stücke aus der wichtigen Periode der Manufaktur zwischen 1730 und 1740, und die Möglichkeit gerade diese Stücke stilgeschichtlich näher zu bestimmen, giebt uns Veranlassung auf die Hauptfrage näher einzugehen, ob wir das Meißener Porzellan als Schöpfer oder als eine der Blüten der Rokokokunst anzusehen haben.

Wir müssen hierbei die Bezeichnung Rokoko in dem engeren Sinne brauchen, entsprechend dem Stil Louis XV. in Frankreich, wir denken an die Kunstformen, wie sie am glänzendsten von dem Franzosen Meissonnier in seinen Ornamentstichen von 1723 an entwickelt sind: ein scheinbares Aufgeben aller Konstruktion im alten architektonischen Sinne, die Grundform gilt als

gleichgültig, die Symmetrie der Teile als langweilig, die Axen geraten in drehende Schwingung, die Mitte überschlägt nach rechts oder links, das Rankenwerk entwächst nicht mehr ausschließlich dem Stamme, sondern klebt vielfach an demselben, um sich in willkürlichen Schnörkeln zu ergehen; wunderliche Naturformen, Muscheln, Tropfsteinbildungen werden mit Vorliebe benutzt, Blumen und Blätter ohne organischen Zusammenhang mit nachlässiger Grazie dazwischen gestreut.

Wenn man die große Masse des Meißener Porzellans im Kopfe hat, so wird man die vorstehende Schilderung wahrscheinlich als eine zutreffende für den Gesamtcharakter der betreffenden Arbeiten gelten lassen. Aber gerade hiervor ist zu warnen! Wir sind viel zu sehr geneigt — und dies ist auch Semper begegnet — den Charakter der üppigen Blütezeit des Porzellans auf die ganze Erscheinung auszudehnen. Wenn wir aber sehen, daß sicher datirbare Porzellane der Meißener Fabrik und zwar solche, welche hochgespannten Ansprüchen genügen mußten, noch um 1740 sehr viel weniger weit in das Rokoko hineingegangen sind, als die französischen Arbeiten von 1725, daß die Meißener Stücke sich vielmehr noch an die Vorbilder des Barockstiles von 1710—20 anlehnen, so fällt zunächst die Semper'sche Hypothese von der Übertragung des Rokoko aus Meißen nach Frankreich, die nach der Heirat der Prinzessin Maria Josepha 1747 stattgefunden haben müßte, ohne weiteres zusammen. Ferner lehrt uns dieser Umstand, daß wir das Meißener Porzellan zu beobachten haben zunächst in der Periode vor dem Rokoko und daß diese Periode wenigstens von 1715—1740 zu rechnen ist. Das eigentliche lustige Rokoko von Meißen fällt in die Zeit von 1740 bis 1770, während es in Versailles bald nach 1750 abstirbt. Die Zeit nach dem Rokoko für Meißen zu verfolgen bietet dann weiter keine Schwierigkeit.

Ich möchte jetzt nur an der Hand der erwähnten und in diesem Hefte abgebildeten Stücke auf einige Kunstformen der ersten Periode eingehen.

Die deutsche Porzellanfabrikation begann naturgemäß mit der Nachahmuug des chinesischen Porzellans (das japanische Porzellan hat für diese Fragen nur den Charakter einer Unterabteilung des chinesischen). Das chinesische Porzellan, welches seit dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts zuerst in einzelnen Sendungen, allmählich in vollen Schiffsladungen in Europa eingeführt wurde, war während des ganzen siebzehnten Jahrhunderts der heißersehnte aber unerreichte Höhepunkt des gesamten Töpfereibetriebes; diese kostbare Ware in Europa herstellen zu können, war 1711 der große Triumph von Böttgers Entdeckung. China wurde für die ersten Jahre in Dresden und Meißen das selbstverständliche Vorbild. Die Manufaktur konnte auch nichts Besseres finden; in dem neuen Laboratorium sollte man eben erst lernen, welche ungeahnten Schwierigkeiten das eigensinnige Material der Formengebung bietet, in China hatte man dagegen auf Grund einer mehr als tausendjährigen Erfahrung die tauglichen Formen längst zu festen Typen ausgebildet. Da das Porzellan in der Hochglnth des Ofens völlig erweicht und um ein Fünftel bis ein Drittel seiner ursprünglichen Masse schwindet, so sind scharfgegliederte Formen fast unmöglich; einfache Kurven und Schweifungen geben die einzige Sicherheit des Gelingens. Die meisten Formen der chinesischen Vasen, Töpfe, Theekannen, Tassen und Schalen sind für dieses Material derart zwingend, daß keine Periode des europäischen Porzellans sich von ihnen hat freimachen können und daß wir alle sie heute als selbstverständlich ansehen, ohne uns weiter ihres chinesischen Ursprunges zu erinnern.

Trotzdem konnte sich der europäische Geschmack und das europäische Bedürfnis mit diesem engen Formenkreise nicht begnügen. Man war schon im siebzehnten Jahrhundert in China selbst dem europäischen Bedürfnis zu Hülfe gekommen und hatte auf Bestellungen, die zumeist von den Holländern vermittelt wurden, Tischgeschirre mit allen in Europa nothwendigen, in China bis dahin unbekannten Formen, den Terrinen, Saucieren, Brotkörben, Sahnenkannen, Senftöpfen u. s. w. hergestellt. Als Muster dienten hierbei wohl zumeist holländische Faiencen, welche aber ihrerseits schon durch chinesisches Porzellan beeinflußt waren, sodaß sich die Übergänge von beiden Seiten her bildeten.

Es war also für Meißen alles vorgearbeitet, um nach chinesischen bekannten Modellen für Europa arbeiten zu können.

Nicht nur die Formen, auch die Bemalung konnte als etwas allgemein Eingeführtes einfach übernommen werden. Hier hatten die Delf-

ter Faience und alle ihre Schwestern den Boden völlig vorbereitet. Alle älteren Meißener Dekors: die Drachen, die Tiger, Fels und Vogel, die Pinien, das Tischchen sind mehr oder minder direkte Nachahmungen chinesischer, in Europa damals wohlbekannter Dekors; eines derselben, das sogenannte Zwiebelmuster hat eine in der Geschichte des Ornamentes unerhörte Lebensfähigkeit bis zum heutigen Tage bewiesen.

Die Zeit Böttgers war aber künstlerisch zu lebenskräftig, um bei bloßer Nachahmung stehen zu bleiben. Schon bei dem Vorläufer des weißen Porzellans, der als Böttger-Porzellan bekannten roten Steinzeugmasse, sehen wir nach kurzem Benutzen chinesischer Vorbilder die rein europäischen Formen der Zeit von 1700—1710 eintreten.

Mit derselben kurzen Entschlossenheit versucht man in Meißen alsbald das weiße Porzellan dem heimischen Kunstbedürfnis dienstbar zu machen. In die erste Zeit von Meißen gehören große Kannen mit Masken am Ausguß und Henkel, welche italienischen Bronzekannen nachgebildet sind; ebenso eine kleine Theekanne, deren Leib einen wanstigen Kriegsknecht mit Eisenkappe darstellt, und eine ganze Reihe anderer Formen, welche noch vollständig die symmetrische Strenge und das antikisirende Ornament aus der Zeit Ludwigs XIV. aufweisen.

Ebenso wie an der Modellirung können wir auch an der Malerei diese Gruppe erkennen, welche durchaus noch nicht dasjenige hat, was wir jetzt den Porzellancharakter nennen. Wir haben Tassen, Kannen u. s. w., welche in Schwarz oder in Gold mit feinen Zackenrändern versehen sind, die genau dem Buchbinderornament von 1700 entsprechen, die Bilder auf denselben sind Seestücke und Landschaften im Charakter der späten Niederländer und kupferstichartig ausgeführt, wie die Schwarzmalereien auf den Schaper-Gläsern. Einige von diesen, nicht mit Marken versehenen Stücken werden von manchen Sammlern als Venetianer Porzellan bezeichnet, ohne daß ich einen Beweis dafür erbracht wüßte.

Ganz sicher Meißener Herkunft ist ein Theegeschirr im Berliner Museum, das in roter Farbe mit Triumphzügen von Tritonen und sonstigen Meeresgöttern bemalt ist. Die Entwürfe hierfür müssen herrühren oder beeinflußt sein von einem der an Freskomalereien gewöhnten Italiener, die August der Starke nach Dresden gezogen hatte.

Wir sehen also, wie das Meißener Porzellan zuerst tastend nach Vorbildern sucht, sich an das Metall, die Faience, an die gleichzeitige Malerei und den Buchdruck anlehnt. Für alle diese Beobachtungen haben wir aber noch keine festen Datirungen; wir waren geneigt, alle derartigen Anlehnungen in die allerfrüheste Zeit der Manufaktur bis höchstens 1720 zu setzen und als ein bald überwundenes Übergangsstadium anzusehen.

Es ist für uns daher von besonderer Wichtigkeit, ein Porzellangerät nachweisen zu können, welches dieser Gruppe angehört, aber sicher erst um 1735 entstanden ist, und welches vollständig einem älteren ebenfalls sicher datirbaren Silbergerät nachgebildet ist.

Dieses Stück ist die S. 46 abgebildete 0,58 c hohe Terrine, deren Körper das Kunstgewerbemuseum zu Berlin schon seit langer Zeit besaß und zu welcher sich jetzt der Deckel angefunden hat. Diese Terrine gehört zu einem Geschirr, von dem neuerdings verschiedene Stücke in den Handel gekommen sind und welches durch seine Wappen fest datirbar ist. Den Nachweis über dieselben verdanken wir dem Herrn Grafen Ferdinand von Brühl. Das Geschirr trägt in allen seinen Teilen das Doppelwappen des polnisch-sächsischen Kabinetsministers Alexander Joseph von Sulkowski und zwar in seiner gräflichen Würde, die ihm 1732 oder 1733 verliehen wurde, und seiner Gattin Franziska Katharina Freiin von Stein † 1741. Das Geschirr muß also zwischen 1732 und 1741 gefertigt sein, da Sulkowski schon 1742 eine zweite Ehe mit Anna Gräfin von Prebendow einging. Da ferner Sulkowski 1738 von seinem Ministerposten gestürzt wurde, so ist es höchst wahrscheinlich, daß dies Geschirr vorher, also zwischen 1732—1738 gefertigt wurde. Das hochberühmte Schwanenservice, welches für Sulkowski's Nachfolger im Amte, den Grafen Brühl geschaffen wurde, ist 1737—1747 fertig gestellt, der Probeteller aber bereits 1734—1736 modellirt, so daß diese beiden Geschirre im wesentlichen in dieselbe Periode fallen; dennoch genügen die wenigen Jahre Unterschied, um in dem Schwanenservice einen entschiedenen Fortschritt nach dem Rokoko hin erkennen zu lassen. (Vergl. die Abbildung im Kunstgewerbeblatt I, S. 105.)

Die Terrine Sulkowski ebenso wie der zugehörige Kandelaber und wie das Schwanenservice sind im Material noch nicht ganz vollkommen; die Masse ist geneigt zu reißen, die Glasur hat ein schwerflüssiges, etwas Beschränkung ganz besonders reizvoll, das Weiße überwiegt vollkommen, die Farbe tritt nur als leichte Lasur an den Gesichtern und Händen der Frauenkörper auf, die Streublumen auf dem Gefäß sind nach chinesischer Art win-



Porzellan-Terrine mit dem Wappen Sulkowski-Stein. Meißen 1732—1738. Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

breiiges Ansehen und viele kleine Fehler. Die Modellirung der Figuren zeigt hohe künstlerische Vollendung ohne Manierirtheit; wir werden wohl Kändler, der seit 1731 thätig war, als den Künstler anzunehmen haben, da wir uns für die allmächtigen Minister die ersten Kräfte thätig denken müssen; die Bemalung ist sehr zurückhaltend, und in dieser zig klein und flach in der Farbe; ebenso diskret ist die Vergoldung; nur der braun gefärbte Löwe und das farbige Wappen treten lebhafter heraus.

Diese Porzellanterrine von etwa 1735 ist es nun, für welche wir das sichere Vorbild nachweisen können in einer silbernen Terrine der Dresdener Silberkammer. Diese 0,51 cm

hohe Terrine mit dem sächsischen Wappen und seinem Wappenhalter dem Löwen ist (nach gütiger Mitteilung des Herrn Direktor Dr. J. Erbstein) im Jahre 1718 auf die Silberkammer gekommen und trägt die Silbermarken von Augsburg und I B, das ist Johannes Biller, einer der bekannten Meister, die auch an dem liches Motiv, beim Silber genügte die Festigung an einer kleinen Stelle, beim Porzellan mußte die Schnecke breit mit einem Blatte an den Körper gelegt und die Masse im ganzen völliger gestaltet werden. Die Griffe sind so gut wie unverändert, nur sind die Figuren flotter bewegt; im Knauf hat die feine Pro-



Silberne Terrine. Arbeit des Johannes Biller, Augsburg, Anfang des 18. Jahrhunderts. Kgl. Silberkammer zu Dresden.

Silber des Berliner Schlosses gearbeitet haben.

Die Terrine ist nach einer Photographie der Dresdener Ausstellung von 1875 Tafel 44 hier S. 47 abgebildet. Die Übereinstimmung derselben mit der Porzellanterrine Sulkowski ist eine vollständige. Selbst wenn die Stücke nicht datirt wären, würde man erkennen, daß die Silberarbeit vorangegangen sein muß. Die Füße des Porzellans zeigen deutlich die aufgerollte Blecharbeit des Silbers als ursprüngfilirung des Silbers einer verschwommenen Form Platz gemacht, an den Rändern haben Körper und Deckel das beliebte Flechtmuster erhalten; das Wappen mußte natürlich geändert werden, die schräge Anschmiegung erinnert etwas mehr an das Rokoko. Die gradlinige melonenartige Teilung des Körpers ist in beiden Gefäßen die gleiche.

Fast genau in derselben Zeit, mit 1735 bezeichnet, ist von Meissonnier der grand sur-

tout de table pour le Millord Kinston entstanden, ein Ausbund des zügellosen Rokoko. Man braucht nur mit einem Blicke diese beiden Werke zu vergleichen, um jeden Gedanken daran zu beseitigen, daß durch Meißener Porzellan das Rokoko nach Frankreich gekommen sein könne.

Zu dieser Porzellanterrine gehören dann noch Saucieren genau in derselben Silberform, mit denselben volutenartigen Füßen; ein Modell, welches sich in Meißen sehr lange erhalten hat; ebenso, nur etwas kleiner, die Salzfässer.

Ferner gehört zu dem Geschirr, wie schon oben erwähnt, der prächtige 0,56 hohe Kandelaber, jetzt ebenfalls im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, dessen Abbildung wir auf der Tafel geben. Auch die Form dieses Gerätes kann nicht als Rokoko bezeichnet werden, die Fußplatte ist noch keineswegs in Schwingung geraten, sondern völlig in der regelmäßigen Form des späten Barockstiles, die leicht gewundenen Arme mit den Akanthusblättern sind noch weit entfernt von dem spitzigen Rankenwerk, welches um dieselbe Zeit in Frankreich herrschte. (Im Schwanenservice sind die Leuchter schon völlig geschwungen.) Die Figur ist hier wie bei der Terrine am meisten im Geschmack der leichtgeschürzten neueren Richtnng. Das Vorbild für diesen Kandelaber haben wir wohl auch im Silber zu suchen, Armleuchter dieser Art sind in geschlossener Porzellanmasse nicht ausführbar und können nur durch besondere Metallverbindungen hergestellt werden; ob ein direktes Silbermodell vorgelegen hat, kann ich nicht nachweisen, gewisse Umgestaltungen würden wir jedenfalls annehmen müssen; das Auflegen der Volute des mittleren Leuchters auf den Kopf der Figur wäre bei Silber unnötig gewesen. Auf die außerordentliche Schönheit des Aufbaues dieses Leuchters brauche ich wohl nicht hinzuweisen; es wird nicht viele Geräte geben, in denen Figürliches und Ornamentales in gleich reizvoller Weise verschmolzen wäre. Der Wirkung des Bildes thut es einigen Abbruch, daß die Lichtertülle des Mittelarmes fehlt.

Die Bemalung ist ganz in der Weise der Terrine ausgeführt; die Figur ist völlig weiß bis auf die Haare und Augen, die Tönung von Wangen, Lippen und Händen; ebenso sind die Kinderfiguren behandelt, an den Ornamenten sind ganz bescheidene Ansätze von Vergoldung.

Auffallend ist, daß diese höchst kostbaren Kandelaber, von denen sich im Geschirr Sulkowski eine ganze Reihe befunden haben muß, nicht wenigstens paarweise als Gegenstücke gearbeitet sind; fünf Stück, welche ich kenne, sind wenigstens alle gleich und nach derselben Seite gewendet. Zwei derselben sind im Jahre 1855 in der Auktion Bernal zu London für 231 Pfd. Sterl. (= 4620 M.) verkauft, einer derselben ist bei Marryat II, 123 abgebildet.

Von einer Nachbildung des Silbers durch Porzellan aus einer viel späteren Zeit, in welcher die Porzellanformen schon ganz entwickelt waren, berichtet Zais in seinem trefflichen Buche über die Höchster Manufaktur S. 88. Er citirt einen Bericht aus dem Jahre 1766, wonach Salzfässer und andres Gerät „in Silberfaçon“ angefertigt seien.

Nicht recht verständlich ist eine Notiz von Engelhardt (Biographie von J. F. Böttger S. 411): „Die ersten Modelle zu Porzellangeschirr (also um 1711) waren von Silber, so hoch hielt man das neue Fabrikat, und Böttger erhielt einst 50 Mark dazu, über deren Verwendung man ihm nie Rechnung abverlangte. Diese 700 Thaler werden wohl nichts weiter als eine der vielen verkappten Geldforderungen Böttgers dargestellt haben.“

Übrigens hat sich auch China, das klassische Land des Porzellans, von Überschreitungen der Formengebiete nicht fern gehalten; für den indischen und persischen Markt hat es schon vor Jahrhunderten Kannen gefertigt, deren schlanke Hälse und lange Tüllen ganz augenscheinlich den bekannten Metallkannen Vorderasiens nachgebildet sind.

Für unsere europäische Porzellanfabrikation ist, soweit ich übersehen kann, die Terrine Sulkowski das erste Stück, bei welchem sich Original und Übertragung sachlich und zeitlich genau nachweisen läßt, und sie ist deshalb für die Frage, wie die Porzellanmodelle entstanden sind, von besonderem Wert; ferner bestimmt sie in Verbindung mit dem Schwanenservice den Zeitpunkt, in welchem die Rokokoformen in die Meißener Manufaktur Eingang finden, fast genau auf den auffallend späten Zeitpunkt 1740. Das Geschirr Sulkowski giebt somit einen wichtigen Anhalt für unsere Kenntnis der deutschen Kleinkunst des achtzehnten Jahrhunderts.



Kunstgewerbliche Streifzüge.

Von Richard Graul.

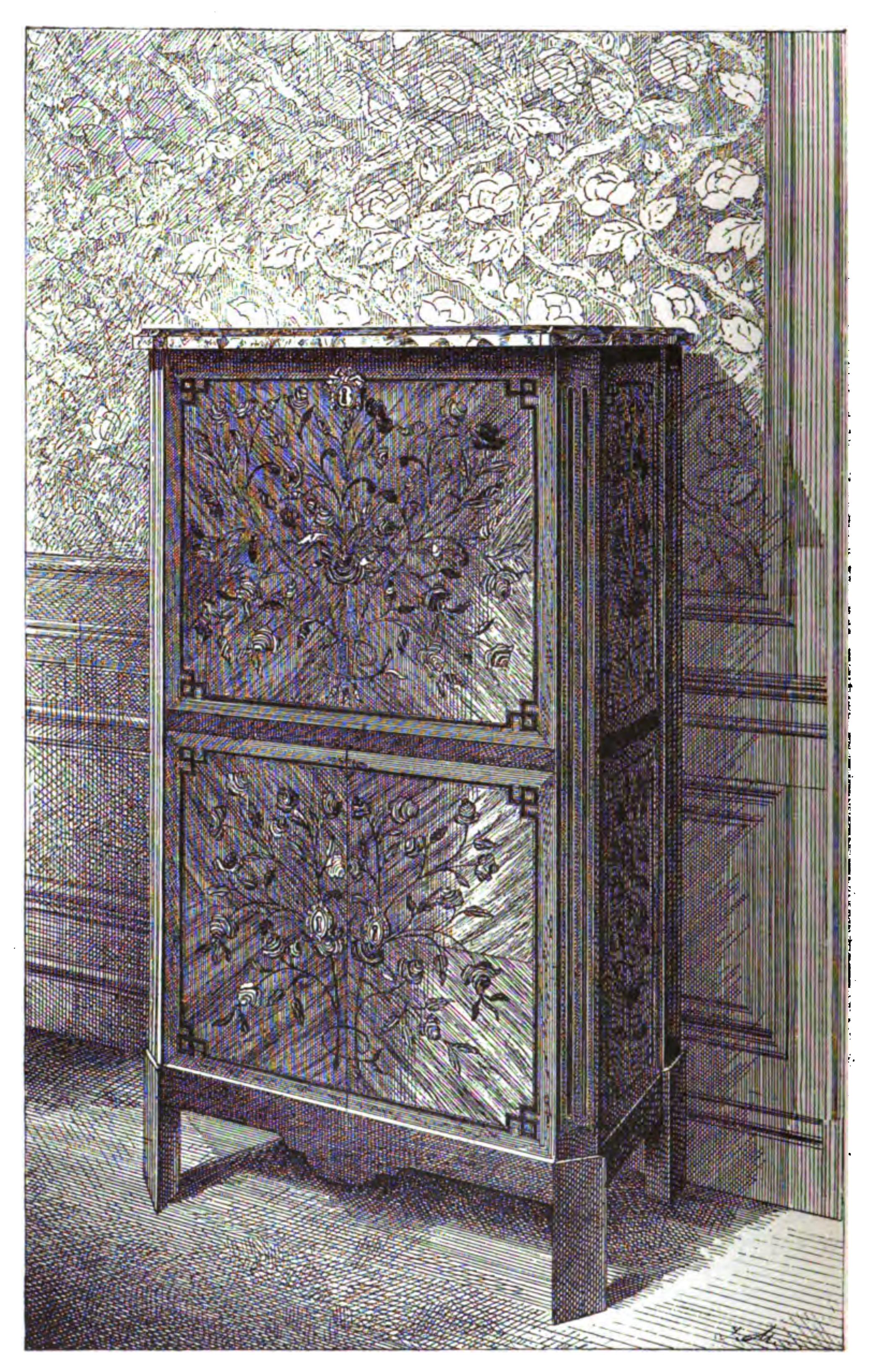
IV. Bemerkungen über Möbel des 17. und 18. Jahrhunderts.

5. Frühe Louis XVI.-Möbel (Riesener).

Was André-Charles Boulle in der Geschichte des Louis XIV.-Mobiliar war, das bedeutet annähernd Jean-Henri Riesener für die Zeit des Stiles Louis XVI. Nur war der hervorragendste Ebenist des Louis XVI. eine weit gefügigere Natur als Boulle: mit jeder Stilwandlung hielt er Schritt. So lange er bei Oeben arbeitete und in den ersten Jahren nach dessen Tode (1765) glaubte er sich dem absterbenden Rokoko gegenüber noch verpflichtet; erst in den siebziger und achtziger Jahren bekannte er sich offen zum neuen Stile.

Um 1760 war in Frankreich die Reaktion gegen das Rokoko schon mächtig, wenn auch noch nicht überall herrschend. In der Richtung der künstlerischen Phantasie war eine Änderung vor sich gegangen. Wie merkwürdig schnell, mag ein Vorgang in der Architektur der Zeit, die Baugeschichte des kleinen Trianon lehren. Was hier Gabriel in der Zeit von 1749 bis 1752 aufgeführt, besonders was er dekorirt hatte, weiß noch nichts von der klassizirenden Formenstrenge und Linienreinheit, wie François Blondel und die Seinen sie den Architekten auf die Seele banden. Und doch war es derselbe Gabriel, der zehn Jahre später dem Ideale Oppenords abtrünnig geworden ist. Ein ganz anderer Geist spricht aus dem Trianon dieser Zeit: seine Dekorationsweise gehört dem frühen Louis XVI. an, der Stilphase, welcher Marie Antoinette den Namen gab. Gewiß erinnern immer noch beiläufige Einzelheiten (die Trophäen, das leichte Muschelwerk) an die Zeit der Pompadour, aber im allgemeinen gewahren wir deutlich im dekorativen und mobilen Zimmerschmuck die klassische Absicht der für die Antike begeisterten Zeit. Der Gabriel, welcher mit seinem Garde-meuble und mit der Militärschule am Champ-de-Mars typische Bauten eines im Ausdruck der dekorativen Formensprache ebenso sorgsam gewählten wie sparsam „klassischen“ Stiles schuf, ist unverkennbar. Die Sockeldekoration im Salon de conversation zumal — Guesnon und Clicot danken wir diese Holztäfelung — mit ihren lorbeerumschlossenen Medaillons und den regelmäßig verlaufenden torsades — ein Motiv übrigens, das Riesener mit Vorliebe anwandte — dann noch Guiberts formenstrenge Kamine in demselben Raume und im Speisezimmer bilden den stilgerechten Hintergrund für das Mobiliar der Marie Antoinette. Es hat denn auch seine Fähigkeit, an die Umgebung sich anzupassen, überaus schnell bewährt.

Schon der secrétaire du Roy hatte uns die reaktionäre Gesinnung von Oebens Nachfolger verraten. Wo wir auch hinblicken auf die französischen Möbel der sechziger und ersten siebziger Jahre, überall sagen sie uns, daß sie der unruhigen Rokokolaune müde sind. Noch einige Zeit runden sich die Kanten, schwingen und wiegen sich die Linien, aber ihre Bewegtheit läßt nicht mehr verhaltene Kraft durchblicken, wie bei den ersten Régencemöbeln, sie ist zierlich und schwächlich. Ungewöhnlich recken sich die Beine lang auf, schmächtig und zart, ihre Biegung ist matt, ohne Nerv. Für diese Dehnung nach oben bei Möbeln des späten Rokoko und für die bedenkliche Schmächtigkeit ihrer Stützen sei hingewiesen wenigstens auf ein paar Beispiele: im Potsdamer Stadtschloß und im Neuen Palais (in Lichtdruck abgebildet bei Dohme, Möbel aus den königlichen Schlössern zu Berlin und Potsdam. Berlin, Wasmuth 1886). Dann auf eine mit Lackarbeit reich verzierte Etagère aus dem Mobilier National, welche



Einfacher Schrank mit Marqueterie 1780—1790. Frankfurter Privatbesitz.

in dem soeben erschienenen I. Bande des Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration von Henry Havard auf Tafel 51 abgebildet ist.

Als nun der antike Enthusiasmus der Zeit auch das Mobiliar durchdringt, fährt es wie ängstlich zusammen, ein straffer Zug steift die Beine, ohne



Kabinet von Riesener.

ihnen die verlorene Kraft wiederzugeben. Recht deutlich zeigt diese Wandlung vom zierlich Bewegten zum gefällig Gestreckten ein Cylinderbüreau Rieseners vom Jahre 1777. Es wird im Palais de Trianon bewahrt. Im Aufbau ist es dem unseren letztmaligen Bemerkungen beigegeben Cylinderbüreau vom Anfange der siebziger Jahre durchaus ähnlich, nur ist alles

Gebogene in das precios Steife übersetzt. Außer der Viertelkreisrundung des Cylinders mit seinem marketirten Rautenmuster, dem Bronzekranz und einer zaghaft geschweiften Linie an den Seitenschubladen des Tisches, findet sich an dem ganzen Werke keine Kurve mehr. Dünne Perlenschnüre von Bronze umsäumen die Kanten und gliedern die Flächen. Wie ganz anders war die Haltung des Boulle'schen Louis XIV.-Möbel! Von architektonischer Monumentalität nicht die Spur, dafür aber eine kokette Grazie und elegante Vornehmheit, eine liebenswürdige Feinheit und virtuose Spielerei, die es ganz vergessen machen, daß das Möbel auch praktischem Gebrauche widerstehen, daß es Anmut mit Nützlichkeit verbinden soll.

Riesener's Talent in der Erfindung geschmackvoller Möbel dieser Art ist unerschöpflich gewesen; in England, in Frankreich haben sich zahlreiche Zeugnisse seiner liebenswürdigen Boudoirkunst erhalten. Ein herrliches Beispiel aus der vormaligen Hamilton Collection, jetzt im Besitz von Ferdinand von Rothschild, giebt die Abbildung (S. 53) wieder. Dieser Schreibtisch, einst der Marie Antoinette gehörig, ist eines der spätesten Werke Rieseners (er starb 1806), es ist Ende der achtziger oder zu Anfang der neunziger Jahre entstanden und zeigt den Stil Louis XVI. in seiner reizvollsten Entfaltung. Ganz dieselbe Disposition weist ein im Louvre bewahrtes Tischchen auf (abgebildet bei A. de Champeaux, Le Meuble II, 227). Vergleicht man beide Tische auf ihre Dekoration hin, so bemerkt man, wie der Stil Louis XVI. mehr und mehr im Laufe seiner Entwickelung naturalistische Blumen im Beschlagwerk aufnimmt, und im allgemeinen reicheren Detailschmuck zuläßt. Die Bronzen dieser Möbel werden gewöhnlich dem Gouthière zugeschrieben. Mit Unrecht, denn wir kennen kein Dokument, das die Mitarbeit Gouthière's an irgend einem der Riesenerschen Möbel bezeugte. Zudem widerspricht der entschieden naturalistische Charakter der Riesenerschen Appliken durchaus dem weit mehr antiken Formen zugeneigten Ideale Gouthière's.

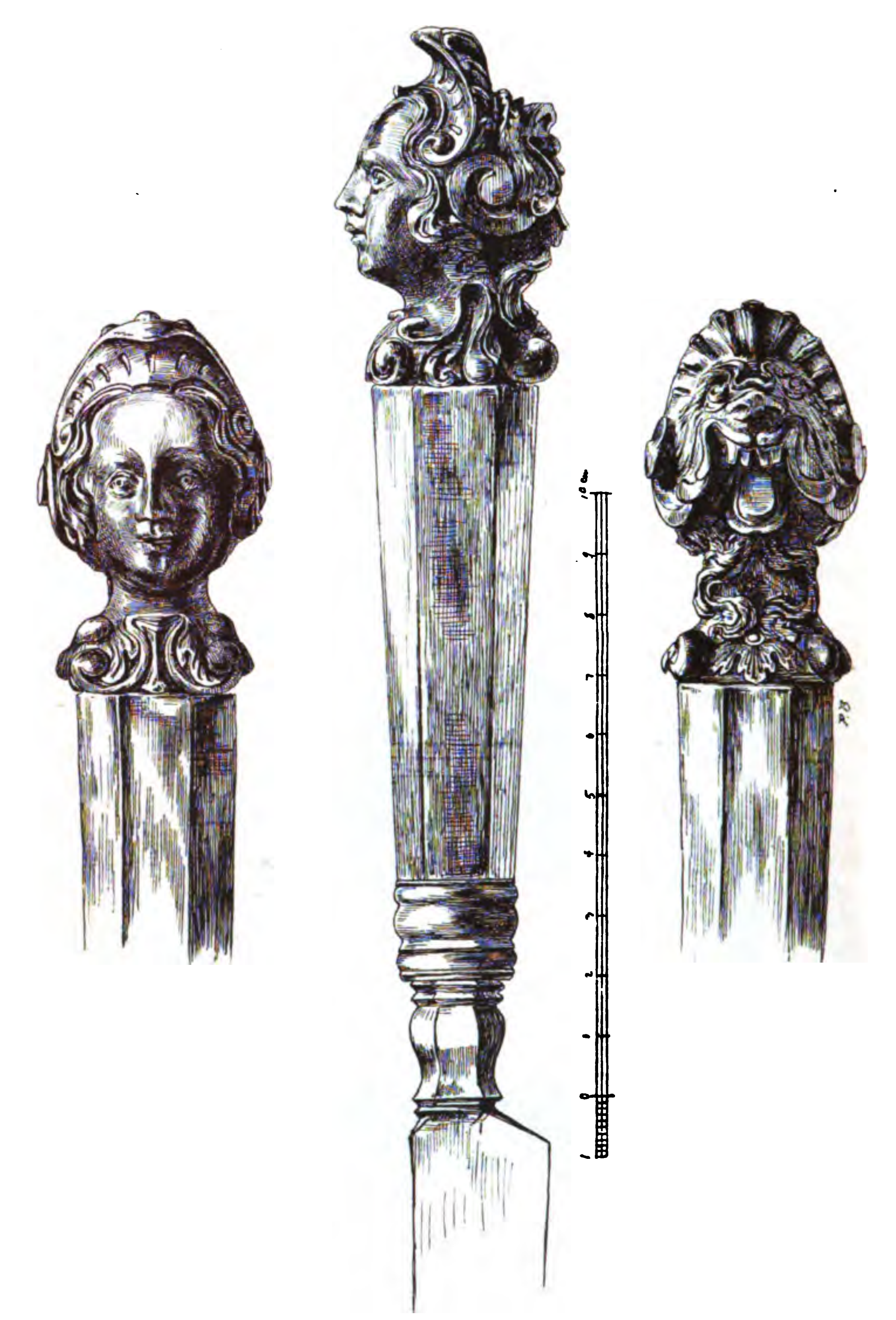
Die Vollendung der Bronzearbeit ist nicht der einzige Vorzug der Riesenerschen Möbel; ebenso geschickt wie er Marqueterie anwandte, ebenso meisterhaft wußte er die Lackarbeit zu handhaben. In einer Zeit, die neben dem Behagen am zierlich Schlanken ihre Freude am blank Polirten offen bekannte, mußten beide Techniken notwendig zu hoher Bedeutung gelangen. Rieseners Kastenmöbel sind überaus geschmackvolle Beispiele. Und sie haben eine eigene Art, eine gewisse architektonische Gesetzmäßigkeit zur Schau zu tragen. Meist sind sie dreigeteilt, schieben ihr Mittelteil etwas vor, und die glatten Bronzeleisten heben die Gliederung kräftig hervor. In dieser struktiven Gewissenhaftigkeit scheint sich Riesener und ebenso sein Rivale Martin Carlin an das Vorbild Boulle's gehalten zu haben. Auch für diese Möbelgattung enthielt die Hamilton Collection mehrere hervorragende Werke, eines derselben, ein reizendes Kabinett, giebt unsere Abbildung S. 51 wieder. Die Liebhabereien des Louis XVI. sind alle vertreten: der leichte Blumenschmuck, die schlanken Karyatiden, das zierliche Rankenwerk, die Medaillons — die elliptische Form des oberen ist ganz besonders charakteristisch. Rieseners Kommoden sind schwerfälliger als die eleganten Boudoirkabinette. Eine Prachtkommode mit reichster Marqueterie und herrlichen Bronzen befindet sich im Mobilier National, sie ist reproduzirt auf Tafel 53 des Havardschen Wörterbuchs. Aber Riesener hat auch einfachere Kommoden geschaffen, die ihrer klaren Disposition wegen vorbildlichen Wert haben und von welchen Havard ebenfalls mehrere gute Beispiele wiedergiebt. Daß sie streng geradlinig sich aufbauen, ist selbstverständlich; unterhalb der Deckplatte zeigen sie einen derbgebildeten Bronzefries, meist torsades, auch Guirlanden und antikisirende Wellen und Eierstäbe. Die großen Flächen sind einfach umsäumt von Perlschnüren und glatten Leisten, meist dreiteilig, bei den früheren marketirt, später ohne Holzeinlagen, entweder mit Lackfüllungen und Porzellaneinlagen oder die blanke Politur des mehr und mehr in Mode gekommenen Mahagoni's weisend. In letzterem Falle werden nur die Schlüssellöcher und Handgriffe mit Bronzeappliken hervorgehoben, jene mit runden Rosetten, diese mit flatternden Bändern und kleinen Guirlanden geschmückt. Zuweilen begegnen wir hier am Schloß — aber hauptsächlich bei deutschen Möbeln — noch kleinen Muschelmotiven, den letzten Erinnerungen an das einst allmächtige Rokoko. Die Füße sind kurz und kreiselförmig, in die Ecken schieben sich Säulen ein, meist kannelirt und seit den achtziger Jahren mehr und mehr antiken Vorbildern nachgeahmt.

Die Zahl tüchtiger Ebenisten in dieser Periode ist überaus groß. Deutsche haben an der Umformung des leichten Louis XVI. zu dem schweren der Spätzeit vielen Anteil. Ihre Thätigkeit zu verfolgen behalten wir einer späteren Untersuchung vor. Wilhelm Cramer, Adam Weisweiler, Karl Richter, Kaspar Schneider, vor allen David Röntgen, Wilhelm Benemann, F. Schwertfeger müssen den französischen Kollegen gegenüber, wie Jean-François Leleu, Martin Carlin, Claude-Charles Saunier, Etienne Levasseur und einer großen Menge anderer, welche A. de Champeaux in seinem Möbelbuche wenigstens aufführt, zu Rechte kommen. In Deutschland ist man noch nicht den Spuren dieser am Ende vorigen Jahrhunderts im Ausland zu Ehren gelangten Kunsthandwerker mit der ihrer Bedeutung entsprechenden Sorgfalt nachgegangen. Weniges wird bewahrt in öffentlichen Sammlungen, manches schlummert ruhmlosen Daseins in privatem Besitze. Aber ihre Thätigkeit muß ans Licht gezogen werden, wenn die Schicksale deutschen Gewerbfleißes innerhalb des Mobiliars erzählt werden sollen. Wir fordern dazu auf, gelegentliche Mitteilungen über Werke deutscher Möbelkunst des vorigen Jahrhunderts an dieser Stelle zu veröffentlichen.

Die fernere Entwickelung der Louis XVI.-Möbel, ihr Geschick während der Revolution und der letzte Möbelstil, der des Empire, sollen mit einigen Hinweisen auf das englische Mobiliar am Ausgang des vorigen Jahrhunderts, unsere Bemerkungen über Möbel des 17. und 18. Jahrhunderts vorläufig abschließen.



Schreibtisch von Riesener ehemals im Besitz von Marie Antoinette



Messergriff. Italien. Ende des 17. Jahrh. Im Gewerbemuseum zu Düsseldorf.

Italienisches Messer des 17. Jahrhunderts.

Mit Abbildungen.

Rd. Unter der großen Sammlung von Geräten, welche das Gewerbemuseum zu Düsseldorf zum Teil aus dem Besitz des Dr. F. Bock bewahrt, nimmt ein italienisches Messer vom Ende des 16. Jahrhunderts, dessen prächtig ausgestatteter Griff vorstehend abgebildet ist, eine hervorragende Stelle ein. Das Messer — ein Vorschneidemesser — ist 48 cm lang

die Klinge allein 30 cm, davon 10 cm zweischneidig. Die Klingenwurzel und das Zwischenglied sind reich profilirt, erstere achtkantig, letzteres rund. Der Griff gleichfalls achtkantig besteht aus schwarzem Horn. Die Haube wird durch ein unsymmetrisches Glied in ciselirtem unvergoldeten Bronzeguß gebildet, welches in Seiten- und Vorder- bezügl. Rückansicht gegeben ist. Die Verbindung des weiblichen Gesichtes und der Löwenmaske durch ein muschel-, bezw. diademartiges Ornament ist vorzüglich gelöst, überhaupt die Komposition von ungewöhnlicher Schönheit. So dürfte diese Bekrönung für Arbeiten verschiedener Art Motive darbieten: für Stockknöpfe, Beschläge, Griffe 2c.

Bücherschau.

III.

Gerlach, Martin, Die Pflanze in Kunst und Gewerbe. Darstellung der schönsten und formenreichsten Pflanzen in Natur und Stil zur praktischen Verwertung für das gesamte Gebiet der Kunst und des Kunstgewerbes in reichem Farben-, Gold- und Silberdruck nach Originalentwürfen von den hervorragendsten Künstlern. Serie I. Gr. Folio. Wien, Gerlach & Schenk.

R. G. — Es scheint, als ob sich unsere dekorative Vorbilderpublikation anschickte, in eine neue Ära einzutreten. Ist es nicht, als sei man der ewigen Wiederholung längst vorhandener Vorbilder müde geworden? Macht sich nicht in auffallender Weise das Bestreben geltend, kehrt zu machen vor dem ehrwürdigen Formenschatz vergangener Zeiten? Kunstgewerbetreibende raunten uns seit langem in die Ohren, daß ihnen unser vervielfältigender Eifer nur Alt- und Allbekanntes brächte, ja daß das Neue bei den Alten anfinge auch alt zu werden. Mit welcher Anteilnahme blickten wir nicht vor kaum zehn Jahren noch auf das Erscheinen des Hirth-schen Formenschatzes, auf Owen Jones', Racinets Ornamentsammlungen oder auf Dupont-Auberville's trefflichen Recueil! Praktisches Bedürfnis hatte diese Werke hervorgerufen und ausgenutzt; praktische Einsicht legt sie jetzt gleichgiltig beiseite. Habent sua fata libelli! Es erwachten auch archäologische Triebe, man grub nach selteneren Proben alten und ältesten Kunstfleißes, pries sie als kräftige Nahrung zeitgenössischer Phantasie. Heute genügt die archäologische Würze kunstgewerblicher Vorbilderkost nicht mehr. Wir lächeln über uns selbst, wenn wir auf die Erzeugnisse zurückblicken, welche unser stilvoller Eifer entstehen ließ, auf die „altdeutsche" Gewöhnung unseres Heims, auf die stilistische Mode in unseren textilen Gewerben z. B. Eine andere Sprache ist in vieler Munde. Was helfen die zahllosen Vorbilder einer gebenedeiten Vorzeit, so rufen kunstgewerbliche Heißsporne, wenn sie unsere Eigenart in Fesseln schlagen? Seht die Japaner, wie sie der Natur als einziger Leiterin folgen und ganz sie selbst bleiben, originell in hohem Grade; blickt jenseits des Oceans auf den findigen Yankee, wie er sich müht das Alte im Neuen zu baden, fremdartig ohne Zweifel! Und wollt es nur gestehen, ihr selbst beginnt ja wieder mit dem Naturalismus zu liebäugeln, gebt euch Mühe es den Leuten im Westen und ferneren Osten gleichzuthun. Ist es nicht offenbar, daß ihr mehr Wert legt auf das, was euch trennt von überkommener Konvention, als auf das, was eure Art mit der eurer Altvordern gemein hat?

Doch wir wollen anläßlich der Gerlachschen Pflanze nicht das alte Lied anstimmen von der Mode, die stilwandelnd herrscht, und von der Zeit, die einen Zukunftsstil zu versprechen meint. Thäten wir es, man schölte uns eitle Theoretisirer, man brächte autokratisches Wissen in bedenklichen Gegensatz zu praktischem Können. Und letzteres gilt uns doch als das einzig wichtige. Wir möchten sehen, was unsere schaffenden Künstler jedweden Gewerbes Neues zu sagen haben, da sie das Alte nur insoweit gelten lassen, als es eigenem Empfinden zum Träger dient. Bisher ward uns in Deutschland nur selten das Schauspiel geboten, daß die berufenen Meister unseres mächtig aufblühenden Handwerks sich herbeiließen, zu Nutz und Frommen mit- und nachstrebenden Genossen originale Entwürfe zu veröffentlichen. Der deutsche kunst-

gewerbliche Aufschwung ist eben noch jung an Jahren, weiß noch nicht recht, wie er sich benehmen soll. Da muß denn die Publikation Gerlachs als ein Bote künftiger Herrlichkeit und als ein Neuling zugleich begrüßt werden. Nicht daß er gerade der erste ist in seiner Art, gewiß aber der am vornehmsten auftretende.

Was bringt „Die Pflanze" Neues? Albert Ilg, der das kostbare Werk eingeleitet hat, drückt sich folgendermaßen darüber aus: „Die Pflanze, dieses wichtigste Element aller Dekoration, soll ihre Seelenwanderung durch eine reiche Zahl künstlerischer Verkörperungen des Urmotivs durchmachen. Wir bringen sie zunächst in ihrer natürlichen Wahrheit, wir denken uns dann das rasch vergängliche Ding gewelkt und abgestorben, und eröffnen nun seine Apotheose in den wechselnden Verklärungen durch die gestaltende Phantasie des Künstlers". Aber kein „historischer Bilderatlas" soll daraus werden. „Wir schaffen lediglich im Geiste vollkommen modernkünstlerischer Verwertung und Neubildung". Alle „Stilerscheinungen" sollen Berücksichtigung finden, in moderner „Nachempfindung". Solche „Durchdringung des historischen Substrates mit dem Geiste von heute ... allein vermag unsere Kunstindustrie und Dekoration vor dem gänzlich unkünstlerischen Vorgange des bloßen antiquarischen Kopirens zu retten." „Unsere Kunstrichtung" soll allezeit klar hervortreten, „indem wir anwenden, was wir von der Vorzeit gelernt, und indem wir in der Sprache unserer Zeit verkünden, was wir in jener edlen Schule in uns aufgenommen haben. Dann, glauben wir, wird unser Werk in seinem Antlitz die Züge vornehmer Ahnen mit dem frischen Ausdruck blühenden Lebens vereinigen". Soweit die gelehrte Einleitung, soweit die gute Absicht.

Eine ganze Reihe Künstler haben zu diesem Werke beigetragen, ihre in den verschiedensten Techniken sehr sorgfältig wiedergegebenen Entwürfe füllen etwa 80 große Foliotafeln: die bilden die erste Serie. Ungleich sind die Kräfte, ungleich die Leistungen, namentlich in dem Teile, welcher die einzelnen Pflanzen in ihrer natürlichen Erscheinung behandelt. Behalten wir das vorbildliche Bestreben im Auge, lassen wir uns nicht durch den Chic der Behandlung und durch die wohlerzielte Harmonie im Kolorit vieler Tafeln bestechen, so müssen wir gestehen, daß sich neben mehreren trefflichen Blättern (z. B. 13, 69, 68, 35, 34, 8, 32, 21, 14, 31, 61, 49) eine Anzahl finden, denen die Eigenschaften charakteristischer Erfassung und künstlerischer Durchbildung mehr oder weniger abgehen. Gerade auf dem Gebiete der naturgetreuen Pflanzenwiedergabe sind unsere Publikationen im Vergleich zu dem, was in Frankreich herausgegeben worden ist, noch in erheblichem Rückstand. Nur in wenigen dieser Tafeln treten uns künstlerische Kräfte entgegen von dem Schlage eines Müller, eines Dumont, oder eines Picard. Und doch fehlt es uns keineswegs an tüchtigen „Fleuristen", in Österreich sowohl wie in Deutschland. Aber das sind meistens Leute, denen die praktische Bethätigung zu Publikationen aus ihren Studien- und Skizzenmappen keine Zeit zu lassen scheint.

Wenn wir aber an dem naturalistischen Teile mit Ausstellungen nicht zurückhalten, wie steht es mit dem ornamentalen? Hier tritt uns ein weit einheitlicheres Gepräge entgegen. Den Professor A. Seder, der den ornamentalen und kunstgewerblichen Teil übernommen hat, lernen wir als einen außerordentlich geschickten Zeichner und geschmackvollen Koloristen schätzen. Aber so sehr wir auch die oft geistvolle, stets gefällige Erfindung in seinen Blättern hoch anerkennen, immer erwächst uns bei der Betrachtung fast jeder Tafel die Beobachtung, daß seine Entwürfe sich vortrefflich für den kunstgewerblichen Unterricht an Schulen eignen, daß sie aber dem praktischen Bedürfnis nur in einer ganz bestimmten Richtung Rechnung tragen. Das ist aber bei einem Unternehmen, welches sich wie das vorliegende an möglichst weite Kreise kunstgewerblicher Praktiker wendet, ein Nachteil. Seders Hand arbeitet am leichtesten für den Schlosser. Er kommt den Erfordernissen des Materiales entgegen (37, 72, 63, 45, 11, 24), und hat von dieser Gewöhnung auch in seine flachen Kompositionen erkleckliches übertragen. Man vergleiche darauf hin die Tafeln 18, 53, 64, 10, 46. Was die große Mehrzahl der übrigen ornamentalen Entwürfe angeht, so zeichnen sie sich fast alle durch graziöse Zeichnung aus, allein sie operiren im allgemeinen mit zu einfachen Pflanzenformen, als daß sie den nach neuen Motiven suchenden Praktiker einigermaßen anhaltend anzuregen vermöchten. Das ist aber eine wichtige Erfahrung, die jeder praktisch thätige Künstler bestätigen wird. Diesen interessiren weit weniger

die Grundformen als entwickelte, phantasievoll, selbst phantastisch umgestaltete oder verwertete Motive, welche das Merkmal einer schöpferischen, Neues bildenden Kraft offenbaren. Jeders Entwürfe aber kommen aus der Schule, um in die Schule zu gehen. Daß sie da Gutes wirken können und werden, ist unzweifelhaft, und in diesem Sinne seien sie angelegentlichst empfohlen!

Wir hegen die Hoffnung, daß die zweite Serie des vorliegenden Prachtwerkes auch der praktischen Anforderung gedenken wird, damit es in Wahrheit in den Kreisen unserer Kunsthandwerker seinen anregenden Einfluß steigere und bewahre. Vielleicht wäre zu diesem Behufe die Mitwirkung tüchtiger Künstler aus der Schar unserer Kunsthandwerker neben der bewährten Kraft des Lehrers ersprießlich.

IV.

Musterbuch für graphische Gewerbe. Zweite Serie. Fol. Stuttgart, J. Engelhorn. Die Lieferung Mk. 1. 75.

Unser Kunstbedürfnis hat sich nachgerade so gesteigert, daß wir der künstlerischen Beihilfe bei der Herstellung von Wein=, Speise=, Tanz= und sonstigen Karten und dergleichen nicht mehr entraten wollen. Dem Humor und der Phantasie ist damit ein weites und dankbares Feld geboten, das unsere Künstler fleißig bestellen. Die vorliegende Sammlung vereinigt im Interesse des Buchdruckers eine reiche Fülle verschiedenartigster Entwürfe. Hier mag man sich Anregung holen und nach Herzenslust kopiren. Im allgemeinen kommen uns die Blätter möglichst „altdeutsch“ entgegen, in der derben Weise unserer Altvordern des 16. Jahrhunderts. Nur ungern, so scheint es, kehren unsere Zeichner dem Kleinmeisterornament, der wilden Kartusche oder dem krausbärtigen Landsknecht und seinem gretchenhaften Widerpart den Rücken; hier fühlen sie sich heimisch, hier taut ihr Humor auf und zeigt die Hand ihr Bestes. Mehr oder weniger gehören dieser Gruppe einige der künstlerisch wertvollsten Blätter des Musterbuchs an: Vignetten und Umrahmungen von Professor C. Schick in Karlsruhe, dann einige Beiträge von Hans Kaufmann in München, Direktor L. Theyer in Bozen, A. Brunner in München. Minder „stilvoll“ aber reizend in der Erfindung und flott behandelt sind einige Karten= und Programmzeichnungen von Kaufmann und E. Unger in München. Mit gleichen Vorzügen kargt die Mehrzahl der übrigen Blätter. Das Rokokoornament ist noch wenig studirt, die Formensprache ungelenk; und gerade die Bücher= und Kartenornamentik des 18. Jahrhunderts verdient auch für die künstlerische Ausgestaltung unserer modernen graphischen Erzeugnisse. die nachhaltigste Beachtung. Was endlich die mehrfachen Versuche anlangt, in japanischer Weise naturalistischen Zierat mit geistreicher Willkür zu verwerten, so sind die Leistungen nicht eben außerordentliche zu nennen; sie werden mäßigen Ansprüchen genügen und beifällige Aufnahme finden.

V.

Rud. Freiherr v. Kulmers Handbuch für Gold= und Silberarbeiter und Juweliere. Nebst einem Anhange über Perlen. Zweite verbesserte Auflage herausgegeben von Dr. Erwin Eichler in Karlsruhe. Vorwort von Prof. Dr. Meidinger. 8⁰. Mit Abbildungen und Atlas von 21 Foliotafeln. Weimar 1887, B. Fr. Voigt.

P. — Die Verlagshandlung, stets bemüht die verdienstvolle Sammlung des „Schauplatz der Künste und Handwerke“ auf der Höhe zu halten, hat von dem achten Band dieser Serie, der uns vorliegt, eine neue Auflage veranstaltet Die erste Auflage des vorliegenden Werkes erschien 1872, seitdem hat die edle Goldschmiedekunst einen mächtigen Aufschwung genommen, weniger durch Erfindung zahlreicher neuer technischer Verfahren als durch Wiederbelebung alter Techniken und Einführung derselben in die Praxis. Infolgedessen ist der Umfang der für den ausübenden Künstler notwendigen Kenntnisse ein erheblich größerer geworden, und diese Kenntnisse soweit als möglich zu vermitteln, ist die Aufgabe vorliegenden Buches. „Soweit als möglich“ sagen wir — denn ebensowenig wie man aus einem Buche eine Kunst erlernen kann, ebensowenig wird umgekehrt der Goldschmied heute auf der Höhe seiner Kunst stehen, der in der Werkstatt glaubt alles lernen zu können. Unsere Zeit verlangt neben der manuellen Geschicklichkeit auch eine Menge theoretischer Kenntnisse, die eben nicht in der Praxis zu erlernen ist. Ein Buch, welches dem Praktiker derartige Kenntnisse vermitteln soll, leidet gewöhnlich daran, daß der Verfasser zu wenig mit der Praxis vertraut ist: es fehlt daher oft an der Präzision im Ausdruck und der nötigen Klarheit in der Darstellung technischer Prozesse; dies ist vielfach der oft berechtigte Grund des Mißtrauens, welchen Handwerker gegen Lehrbücher ihres Faches an den Tag legen. Um so wohlthuender ist es, in dem Verfasser des vorliegenden Buches einen mit der Praxis völlig vertrauten Mann kennen zu lernen; auch ohne seine ausdrückliche Versicherung in der Einleitung, daß er die Werkstätten — in Schwäbisch=Gmünd und Pforzheim — zum Zweck eingehender

Studien vielfach besucht habe, würde man das aus dem Buche ersehen. Dadurch trägt dasselbe schon die Gewähr freundlicher Aufnahme und fruchtbarer Benutzung seitens der Handwerker in sich. In zwei Abschnitten wird das Gold und Silber behandelt; daran schließt sich im dritten Abschnitt „die Arbeitsoperationen des Gold- und Silberarbeiters nebst den hierbei in Anwendung kommenden Hilfsmitteln". Diese Partie ist die wichtigste des Buches, wesentlich durch die Tafeln des Atlas unterstützt, in welcher nicht nur der ausübende Künstler, sondern auch der Kunstfreund reichliche Belehrung finden wird. Überhaupt sei das Werk allen denen besonders empfohlen, welche sich für die Geschichte der Goldschmiedekunst interessiren und sich über technische Fragen orientiren wollen.

VI.

Hildebrandt, Ad. M., Wappenfibel, mit 27 Illustrationen und 3 Tafeln, 3. Auflage (W. Rommel, Mk. 1).

Warnecke, F., Heraldisches Handbuch für Freunde der Wappenkunst, sowie für Künstler und Gewerbetreibende, mit 313 Handzeichnungen von E. Doepler d. J. 4. Auflage (W. Rommel, Mk. 20).

Vor dreißig Jahren mußte Dr. Karl Ritter von Mayer bei Herausgabe seines heraldischen ABC-Buches bitter darüber klagen, daß das rechte Verständnis für die echte Heraldik von Tag zu Tag mehr verloren gehe. Diese Klage ist heute nicht berechtigt. Neben anderen historischen Hülfswissenschaften steht die Heraldik streng wissenschaftlich ausgebildet da, eine Reihe von Vereinen lassen ihr die sorgsamste Pflege angedeihen, und mit der Liebe und dem Verständnis für die Zeiten des Mittelalters und der Renaissance erwachte auch in weiteren Kreisen der Sinn für Wappenkunst und -Kunde.

Je mehr es Sitte ward, seine Umgebung künstlerisch zu gestalten, um so häufiger fand man auch Gelegenheit, ein Wappen als Zierat anzubringen, und wie man sich auf kunstgewerblichem Gebiete in der Vergangenheit nach mustergiltigen Werken umsah, so konnte es auch nicht ausbleiben, daß man, anstatt nach eigenem Ermessen ein Wappen zu komponiren, sich an gute Vorbilder der Vorzeit hielt.

Zwar wird auch heutzutage noch in dieser Hinsicht vielfach gesündigt, im allgemeinen aber hat sich doch die Überzeugung Bahn gebrochen, daß ein Wappen nach ganz bestimmten Gesetzen gebildet werden müsse, welche die Heraldik diktirt.

Obgleich nun durch eine Reihe von Publikationen schon viel zur allgemeinen Verbreitung jener Gesetze geschehen ist, so ist doch noch die Zahl derer, die mit ihnen vertraut sind, eine verhältnismäßig kleine. Deshalb entschloß sich der Verein „Herold" zur Herausgabe der äußerst praktisch angelegten und mit Geschmack ausgestatteten Wappenfibel, welche die Quintessenz der Heraldik enthält, und bei alphabetischer Ordnung des Stoffes, sowie mit Hülfe einer Reihe künstlerisch ausgeführter Zeichnungen, dem wappenzeichnenden Künstler, wie dem wißbegierigen Laien alle Fragen auf das schnellste, beste und zuverlässigste beantwortet. Da gewisse aus dem Publikum seit einem Jahrzehnt immer wieder und wieder an den Verein „Herold" gerichtete Fragen den als bewährten Heraldiker bekannten Verfasser bei der Abfassung des Werkchens leiteten, so hat er es auch ganz vorzüglich verstanden, gerade auf alle jene Punkte mit besonderer Schärfe hinzuweisen, in denen am meisten gesündigt wird, so daß man mit dem wohlthuenden Gefühle, von allen heraldischen Irrtümern befreit zu sein, das Buch aus der Hand legt, um sich nun auf Grund der empfangenen Anregungen weiter auf dem heraldischen Gebiete umzusehen. — Wer sich dazu gedrungen fühlt — und wir zweifeln nicht, daß es den meisten Lesern dieses mit großer Liebe und Sachkenntnis geschriebenen Büchleins also gehen wird, dem empfehlen wir das zweite der obengenannten Werke, dessen Text eine systematische Übersicht der Heraldik giebt, indem er zunächst den Begriff des Wappens bestimmt, den Ursprung desselben und die Entwickelung der Heraldik schildert, sich über die Anwendung der Wappen ausläßt und, nachdem er von der Kunstsprache, Beschreibung und den Farben gesprochen hat, ausführlich die einzelnen Teile des Wappens charakterisirt, um dann noch kurz der Stammbäume und Ahnentafeln zu gedenken. Tritt uns hier die Heraldik als strenge Wissenschaft entgegen, so zeigen uns die vortrefflichen Zeichnungen, in denen die heraldischen Regeln mit großer Freiheit angewandt sind, daß sie zugleich eine echte Kunst ist, die an ihren Jünger die höchsten Anforderungen stellt. Die ganze Natur, vor allem die Tier- und Pflanzenwelt soll er in sein Gebiet hineinziehen und durch strenge Stilisirung zum heraldischen Bilde umformen, Fahnen, Waffen, Rüstungen, Kronen, Ornate, Kostüme und Geräte der verschiedenen Jahrhunderte muß er genau kennen, um sie in stilgerechter Weise verwerten zu können. Wie solches zu geschehen hat, veranschaulichen die reizvollen, in einzelnen Fällen für ein Wappenbild nur etwas zu naturalistisch behandelten Kompositionen Doeplers, welche die Zeit vom 12. bis 18. Jahrhundert umfassen. Durch die Abbildung der Originalsiegel des verstorbenen Münchener Graveurs Birnböck lernen wir die angewandte Heraldik von ihrer besten Seite kennen.

VII.

E. **Schick**, Architektonische Details. Eine Sammlung von Stützen, Gesimsen, Konsolen und ähnlichen Bildungen. Mit besonderer Rücksicht auf die Mobiliarausstattung für Architekten und Möbelzeichner sowie für den Schulgebrauch. Verlag von J. Veith in Karlsruhe. 3 Hefte fol.

J.—Der Vorrede zufolge sollen diese mit Tusche sicher und sauber gezeichneten Details die vielen Publikationen ergänzen, welche Möbel und Einrichtungen in kleinerem Maßstabe bieten. Im Charakter der deutschen Renaissance gehalten, werden sie in der That für die Werkstatt ein brauchbares Hilfsmittel sein und verdienen es, unter das Patronat der Großher-

zoglichen Kunstgewerbeschule zu Karlsruhe gestellt worden zu sein. In den drei vorliegenden Heften werden je vier Blatt Säulen und hermenartige Stützen sowie je zwei Blatt freie Endigungen, Konsolen, Pilaster, Kapitäle und Hauptgesimse geboten; der Maßstab wird für Möbelverzierungen meist ohne weiteres ausreichen, und wo er für den Gebrauch vergrößert werden soll, wird sich die Sorgfalt der Zeichnung doppelt geltend machen. Es wäre zu wünschen, daß der Herausgeber und der Verleger ihre Absicht ausführten, die Arbeit noch auf weitere Blätter auszudehnen; wir glauben, daß es an der Teilnahme des Publikums nicht fehlen wird.

VIII.

W. Behrens, Flachornamente für den Zeichenunterricht und das Kunstgewerbe. I. Abt. 4°. II. Abt. 1. Lfg fol. Kassel, Th. Fischer.

J.— Ein Zeichner von Geschmack giebt auf 30 kleinen Tafeln einzelne Blüten, Palmetten, Ranken braun auf weiß als Zeichenvorlagen; in der zweiten Abteilung acht weitere Folioblätter mit sauberen Ornamenten größerer Flächen, Füllungen, Friese und Ecken, in wenigen klaren Tönen nach Art von Holzintarsien. Die Elemente seiner Erfindungen sind die verschiedenen Motive des Flachornaments der Renaissance, Blattranken, maurische Verschlingungen, hie und da auch Rollwerk und Gewebemotive, alle mit Feinheit verwertet und gefällig zusammengefügt. Die Blätter empfehlen sich durchaus für praktische Benutzung. für Einlegearbeiten, Holzmalerei und dergl., und wir dürfen nach den vorliegenden Proben auch auf die folgenden Lieferungen vertrauen.

Wie weit die Blätter sich für den Unterricht eignen, müssen die Fachleute entscheiden. Es wird sich fragen, ob die Einzelstücke der ersten Abteilung nicht für den Anfänger zu schwierig sind, während der Vorgeschrittene diese Formen mit größerem Nutzen gleich an geschlossenen Kompositionen nachbilden wird, die ihm zugleich Muster der Flächenfüllung bieten. Und an den größeren Vorlagen, welche eben diesem letzteren Zwecke dienen sollen, wünschen wir die verschiedenen ornamentalen Motive weniger verquickt und mehr auseinander gehalten; der Schüler würde die italienische Laubranke schneller an einer rein italienischen Intarsia verstehen lernen, die Maureske an einer deutschen maureskeu Füllung, das Rollwerk an einem Muster im Kartuschenstil; danach erst wäre er reif, die gewandte Verbindung all dieser Motive zu würdigen. Ein Gewinn dagegen ist es auf alle Fälle, dem Schüler das Flachornament gleich in mehreren Tönen vorzuführen; er lernt damit nicht nur den Bleistift, sondern auch den Pinsel frühzeitig führen.

Kleine Mitteilungen.

Museen und Ausstellungen.

Die Ausstellung alter kirchlicher Gewebe und Stickereien in Crefeld, welche am 11. Oktober in Anwesenheit des Erzbischofs von Köln eröffnet wurde, erweist sich als ein sehr zeitgemäßes Unternehmen; denn die Lehren, welche die alten Stoffe und Paramente inbezug auf Gestaltung und Schnitt, Technik und Behandlung, Musterung und Färbung, Verzierung und Ausstattung der liturgischen Gewänder erteilen, haben lange nicht mehr die verdiente Berücksichtigung gefunden. Ein neuer, möglichst energischer und praktischer Hinweis auf jene Vorbilder ist hoffentlich ein erfolgreicher Appell an alle, die es angeht, namentlich an die Geistlichkeit und Künstlerschaft, im engen Anschlusse an sie der Würde und Schönheit der kirchlichen Paramente wieder ihre volle Aufmerksamkeit zuzuwenden. Der Weg der Abweichung von den bewährten Grundsätzen,— führt unser verehrter Mitarbeiter Domkapitular Schnütgen in der Köln. Volkszeitung aus — denen das Mittelalter in dieser Hinsicht gefolgt ist, war ein sehr verhängnisvoller, weil abschüssiger. Das 16. Jahrhundert erlaubte sich nur minder bedenkliche Abweichungen, die sich namentlich auf die Form der Gewänder bezogen. Viel bedenklicher gestalteten diese sich schon im folgenden Jahrhundert, in dem zur Knappheit der Form das Schwulstige und Überladene in der Ausstattung hinzukam. Beide Mängel entwickelten sich im vorigen Jahrhundert unter vorwiegendem französischen Einflusse zur vollendeten Unwürdigkeit; die Form wurde immer reduzirter, die Musterung immer naturalistischer, die Verzierung immer ausgelassener. Wahrhaft trostlos war deswegen der Zustand, in dem sich während der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts die Paramentik befand, die in Material und Form wie in deren Ausstattung zum geist- und geschmacklosesten Flitterwerk heruntergekommen war, aller höhern Empfindungen bar, wie aller Solidität. Der frische romantische Zug, den die Freiheitskriege in Deutschland herbeigeführt hatten und der sich namentlich in den Rheinlanden im Anschlusse an den Kölner Dom und an die Idee seiner Wiederherstellung und seines Ausbaues entfaltete, die Begeisterung für das Mittelalter und seine Kunstformen, die Erstarkung des kirchlichen Geistes und Lebens führten endlich auch auf dem kirchlichen Kunstgebiete einen radikalen Umschwung herbei in der Rückkehr zu den bis dahin verkannten und verhaßten alten Formen. Zunächst kam er der Architektur zu gute, sehr bald aber auch der Paramentik, und gerade die Rheinprovinz ist die Stätte, in der diese zuerst wieder zu Ehren gelangte. Hier, auf ihrem dankbaren Boden, wurde den Überresten kirchlicher Gewebe und Stickereien mit besonderm Eifer nachgespürt; hier wurde das Studium derselben mit außerordentlichem Erfolge gepflegt, hier das

Verständnis derselben zunächst in die Kreise der zur Mitwirkung berufenen Künstler getragen, um sofort auch weitern Kreisen mitgeteilt zu werden. Krefeld war der Ort, in dem die erste „mittelalterliche Kunstausstellung" im Jahre 1852 veranstaltet wurde. Dieses höchst verdienstvolle Beispiel hat mannigfache Nachahmung gefunden; aber keine der nachfolgenden Ausstellungen hat die erste erreicht, weder inbezug auf die Anzahl der vorgeführten Paramente, welche weit übert Hundert hinausging, noch auch inbezug auf deren Qualität, welche eine vollständige Geschichte der liturgischen Gewänder vom 10. bis ins 16. Jahrhundert darstellte. Neben den alten Geweben und Stickereien erschienen bereits neue, teilweise zu Paramenten zusammengesetzt. Die Aufgabe, welche die alten orientalischen, italienischen, flandrischen Muster an die blühende Krefelder Seidenmanufaktur stellte, war von einigen Vertretern derselben schnell aufgenommen und alsbald vortrefflich gelöst worden. Die Segnungen dieser Lösung zeigten sich bald in den Kirchen weit über die Grenzen der Rheinprovinz hinaus. Der Verzierung dieser Stoffe durch die Erzeugnisse der Nadel widmeten sich sehr bald geschickte und kunstsinnige Damen. Gern, ja mit Begeisterung schlossen sie sich den Mustern an, welche ihnen von Archäologen und von den Künstlern in deren Gefolge unterbreitet wurden. Die Bewegung schlug immer weitere Kreise, immer besser wurden ihre Leistungen, zumal als Klosterfrauen in der berufsmäßigen Pflege der Nadelmalerei eine Art von Gottesdienst zu erblicken anfingen. Ein Bild der staunenswerten Erfolge bot die Ausstellung von „neuern Meisterwerken mittelalterlicher Kunst", welche bei Gelegenheit der Generalversammlung katholischer Vereine zu Aachen im Jahre 1862 veranstaltet wurde. Mehr als ein halbes Hundert von kirchlichen Gewändern, zu deren Herstellung meistens Fabrik und Handfertigkeit zusammengewirkt hatten, fesselte hier die Aufmerksamkeit, alle mustergültig inbezug auf Material und Technik, Zeichnung und Ausführung.

Die Bewegung, die auf kirchlichem Gebiete ihren Ausgang genommen hatte, und längere Zeit auf dieses sich beschränkte, fing endlich an, auf das weltliche Gebiet hinübergezogen zu werden, anfangs langsam, dann aber unter staatlichem Einfluß im schnellsten Tempo, fast zu schnell und gewaltsam. In dieser Bewegung stehen wir noch mitten drin, obwohl sie bereits mehrere Phasen durchlaufen hat. Groß und segensreich ist der Umschwung, den sie auf dem ganzen großen Gebiete des öffentlichen Geschmackes herbeigeführt hat und noch beständig zu erweitern die Absicht und die Macht hat. Mit der profanen Kunst hat aber leider die kirchliche, der sie ihre Anregung verdankt, keineswegs gleichen Schritt gehalten. Die Liebe und Begeisterung, welche das erste und allenfalls auch noch das zweite Jahrzehnt ihrer Regenerirung ausgezeichnet hat, ist längst, wenn auch nicht allgemein und überall, einer gewissen Gleichgültigkeit und Kälte gewichen. Für eine neue Blüte der kirchlichen Kunst sind die Keime, sind die Bedingungen vorhanden, für eine Blüte, die nicht bloß von dem Enthusiasmus, sondern auch von dem Verständnisse getragen sein muß, welches in den Jahrzehnten, die uns von der ersten Blüte trennen, dank den auch außerhalb des geistlichen Kreises fortgesetzten Studien, reiche Nahrung gefunden hat.

Die Anregung, welche in der weisen Beschränkung auf das Gebiet der Paramentik von Krefeld aus erging, fiel in eine günstige Zeit und auf einen dankbaren Boden. Gern sähen wir dort bereits, in Benutzung der großen Stoffsammlung, eine größere Anzahl von neuen Erfolgen auf dem Gebiete der kirchlichen Textilkunst vorliegen; aber wenn die Anregung dazu gefehlt haben mag, an der Leistungsfähigkeit der Krefelder Webeschule besteht nicht der geringste Zweifel, und daß sie diese voll einzusetzen gewillt ist, beweist ihr Vorschlag, eine Ausstellung zu veranstalten, und ihre Bereitwilligkeit, dazu mächtig mitzuwirken. Für das Gelingen des Unternehmens sprachen von vornherein die Namen, welche an der Spitze des Aufrufes stehen, in erster Linie des hochwürdigsten Hrn. Erzbischofs, welcher das Protektorat zu übernehmen die große Güte gehabt hat. Die Ausstellung bringt, wie wir der Köln. Zeitung und privaten Mitteilungen entnehmen — aus rheinischen, bayrischen und österreichischen Kirchen, zu kleinerm Teil aus Sammlungen Schätze der verschiedensten Zeitalter, vom 11. bis 18. Jahrhundert. Einzelne Stücke freilich, und unter ihnen geschichtlich sehr wertvolle, haben den Jahrhunderten nur unter schweren Wunden getrotzt, andere wiederum sind sogar auffallend schön erhalten. In erster Linie möchten wir wegen des hohen Interesses, welches die stilistischen Formen einflößen, die Stücke aus der Stiftskirche zu Göß in Steiermark, Chormantel, Meßkleider und Dalmatiken, nennen. Dieselben zeigen mit bunter Seide in Plattstichstickerei auf Leinen ausgeführte figürliche Darstellungen, Tiere und Ornamente, welche in großer Farbenfrische und mit reicher Phantasie in den Formen den Stil des 13. Jahrhunderts wiedergeben. Von hohem Werte sind die Stücke aus der alten Kapelle zu Regensburg aus kunsttechnischen und geschichtlichen Gründen. Es sind zwei gewebte Dalmatiken aus dem 12. Jahrhundert, beide orientalischen (sarazenischen) Ursprungs, die eine für den Normannenkönig Wilhelm II., die andere angeblich für Kaiser Heinrich VI. gefertigt. Die erstere Bestimmung geht deutlich aus einer arabischen Inschrift hervor, deren deutsche Übertragung lautet: „Verfertigt hat Meister Abdul Aziz dieses Feierkleid in seiner Fabrik für Wilhelm II." Ein anderes orientalisches Prachtstück ist ein von Th. Graf in Wien ausgestellter persischer Teppich, welcher den Namen Ali mit Nadelmalerei unter reicher Ornamentik 77mal verwertet. Der Katalog spricht die Mutmaßung aus, es handle sich um ein Weihgeschenk eines Kalifen an die Kaaba zu Mekka. Als geschichtliche Merkwürdigkeit sind noch zu nennen Prachtgewänder, welche Kaiser Joseph I. bei seiner Krönung dem Dome zu Aachen schenkte, dann die Gewänder des heiligen Heribert von Köln und des heiligen Bernhard von Clairvaux, der in Aachen den Kreuzzug gepredigt hat. Um ihres

künstlerischen Wertes willen sind des weiteren ein schwarzes Meßkleid mit erhabener Darstellung des Gekreuzigten und eine mit Nadelmalerei behandelte Mitra aus dem Stifte Admont besonders hervorzuheben. Desgleichen ein prachtvoll gesticktes Meßkleid aus der Pfarrkirche in Euskirchen und ein in seiner entzückenden Musterung hervorragend schöner Chormantel von burgundischem Samtbrokat mit Stickerei aus der Pfarrkirche zu Bracht. Unter den reichen Schätzen, die dem Aachener Dom entstammen, ist besonders ein Chormantel aus dem 14. Jahrhundert zu erwähnen als ein Kunstwerk kostbarster Art. Aus dem Regensburger Dom ist ein gesticktes Meßkleid im Renaissancestil, sowie ein allerdings schon arg zerstörtes Antependium frühgotischen Stils und ein eigenartiges romanisches Reliquienkästchen mit Malerei zu nennen. Etwa zehn Stickereien, darunter ein prachtvolles geistliches Ornat in erhabener Goldstickerei auf weißem Atlas, aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts und verschiedene Antependien mit Aufnäharbeit und Plattstichstickerei des 16. und 17. Jahrhunderts hat auch das Berliner Kunstgewerbemuseum zur Ausstellung gebracht. Das österreichische Stift Kremsmünster, die Pfarrkirche von Hamborn, das Kloster Camp bei Aldekerk und Geistlicher Rat Münzenberger in Frankfurt haben endlich noch wertvolle Gegenstände geschickt. Von größter Bedeutung sind schließlich die erst vor einigen Tagen eingeordneten frühmittelalterlichen Stoffe aus dem Dom zu Aachen und diejenigen aus der Servatiuskirche in Maestricht. Während erstere durch die Aufnahmen von Glinski und Fuchs, einige auch durch Publikationen von Dr. Bock u. a. z. T. bekannt sind, dürften die Stoffe aus dem Maestrichter Schatz durch diese Ausstellung zum ersten Male weiteren Kreisen zugänglich gemacht sein: sie gehören fast sämtlich dem 1. Jahrtausend an. Weberei, Nadelmalerei, Plattstich- und Applikationsstickerei, sie sind in dieser Ausstellung, deren hervorragendste Erscheinungen wir nur kurz erwähnen konnten, in Leistungen der bedeutsamsten Art vertreten.

— **Berlin.** — Im November fand im Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung moderner Stickereien statt. Es handelte sich dabei nicht um eine Übersicht alles dessen, was auf diesem Gebiet heutzutage geleistet wird; der Umfang der Ausstellung war im Gegenteil ein beschränkter, dagegen wurde mit Recht Gewicht auf die künstlerische Qualität der ausgestellten Arbeiten gelegt. Zwei Schulen für Kunststickerei waren daran beteiligt: Fräulein Emma Seliger in Berlin und Frau Elise Bender in Wiesbaden. Erstere hat schon durch eine frühere Vorführung von Schülerarbeiten an gleicher Stelle bewiesen, daß sie mit Verständnis und Sorgfalt ihre Aufgabe angreift. Obwohl ganz auf eigenen Füßen stehend, behauptet sie sich siegreich gegenüber der Stickereiklasse des Kunstgewerbemuseums. Man erkennt, daß sie die Sammlungen des Museums für ihre Zwecke heranzieht, und möchte nur wünschen, daß sie gelegentlich auch für die Muster den Beirat eines sachverständigen Künstlers einholte. Der ganzen Anlage und dem Zweck dieses Instituts, jungen Damen Gelegenheit zu geben, sich in möglichst vielen Zweigen der Kunststickerei und Handarbeit auszubilden, entsprechend, enthielt die Ausstellung des Fräulein Seliger weniger ausgeführte Arbeiten und Paradestücke als vielmehr zahlreiche lehrreiche Proben der mannigfachen und vielseitigen Leistungen der Schülerinnen.

Auch die Anstalt der Frau Bender bezweckt Damen in der edlen Stickkunst zu unterrichten, doch befaßt sie sich auch mit Anfertigung größerer Arbeiten auf Bestellung; von solchen hatte sie einige sehr gelungene Proben zur Ausstellung gebracht. Alle überragt die in Nr. 1 d. Bl. publizirte Schirmwand im Stil des Rokoko. Ein zweiter Paravent sowie Decken und Kissen in Applikationsarbeit stehen ebenbürtig neben jener Arbeit. Das in gleicher Weise thätige bekannte Institut von Bessert-Nettelbeck hatte gleichfalls eine größere Anzahl Stickereien, darunter einige große Vereinsbanner, ausgestellt.

An die Arbeiten dieser mehr oder weniger dem Unterricht und Erwerb gewidmeten Anstalten schlossen sich Stickereien einiger Berliner Damen, darunter der Frau Professor Kaselowski an. Hier handelt es sich nicht um Stickereien, die aus einer Schule hervorgegangen oder für den Verkauf bestimmt sind; es sind Arbeiten einer feingebildeten, künstlerisch hoch veranlagten Frau, entstanden aus reiner Freude an derartiger künstlerischer Thätigkeit, bestimmt, das Heim der Künstlerin zu schmücken. Es ist eine wahre Freude, die Arbeiten zu sehen, man kehrt immer wieder bewundernd zu ihnen zurück. Keine Technik scheint der Künstlerin zu schwer, in jeder ist sie Meisterin. Für die Muster hat Karl Hoffacker gelegentlich seinen bewährten Rat erteilt, ohne die Künstlerin in der Entfaltung ihres Geschmacks irgendwie zu beschränken. Vielfach ist dabei die Sammlung des Kunstgewerbemuseums zu Rate gezogen. Hier sieht man, welche Schätze dasselbe birgt, die nur der Schatzgräber warten. Mit Recht hat daher die Direktion des Museums eine Anzahl großer, besonders lehrreicher älterer Stickereien und Applikationsarbeiten ausgestellt, die wegen ihrer Größe nur selten zur Ausstellung gelangen. Sie bilden gewissermaßen den Boden, auf dem jene modernen Meisterwerke erwachsen sind.

Museen und Vereine.

Rd. **Der Kunstgewerbe-Verein zu Breslau** hat am 15. Oktober d. J. die erste Nummer einer neuen Fachzeitschrift herausgegeben, welche unter dem Titel: „Ostdeutsches Kunstgewerbe-Blatt“ Mitte jeden Monats als Organ des Vereins erscheinen soll. Das Blatt kündigt sich als „Monatsschrift für die kunstgewerblichen Interessen der Provinzen Schlesien, Posen sowie Ost- und West-Preußen“ an. Herausgeber ist Bildhauer Künzel in Breslau. Der ersten Nummer ist eine Lichtdrucktafel beigegeben

Rd. **Berlin.** Der Verein für deutsches Kunstgewerbe beging am 11. November das Fest seines zehnjährigen Bestehens durch eine größere öffentliche

Feier, zu welcher eine große Anzahl Einladungen an die Spitzen der Behörden, Gelehrte, Künstler und Freunde des Vereins ergangen waren. Den Festvortrag hielt Direktor Lessing über das Thema: „für wen arbeitet das Kunstgewerbe?“ Am folgenden Abend fand ein geselliges Beisammensein der Mitglieder statt. — Nachdem der bisherige Vorsitzende des Vereins Geheimrat Reuleaux infolge Überhäufung mit Amtsgeschäften bereits in der letzten Sitzung vor den Sommerferien sein Amt niedergelegt hatte, wurde am 26. Oktober d. J. Herr Geheimer Oberregierungsrat Lüders zum ersten Vorsitzenden des Vereins gewählt.

Nachtrag.

Nachtrag zu Heft 7. S. 141, Bei Erwähnung eines mit Flammen gezierten Kelches in Chartres, habe ich versucht diese in Frankreich oft vorkommende Dekoration zu erklären. Angesichts einer eben gefundenen Schriftstelle, möchte ich die dort angeregte Deutung fallen lassen. In Texier, Dictionnaire d'orfèvrerie s. v. Custode sehe ich eine Legende erwähnt, nach welcher die Eucharistie bei einem Brande unversehrt geblieben ist. Es wird solcher Legenden mehr gegeben haben, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß sie auf die Verzierungsart eingewirkt haben.

Marc Rosenberg.



Grabkreuz, entworfen und ausgeführt von P. Marcus in Berlin.



Fig. 7. Arabischer Einband mit Blinddruck und Handvergoldung nebst Punzirung.
Mitte des 16. Jahrhunderts.

Urteile

über das im Verlage von **E. A. Seemann** erschienene Prachtwerk von

Ad. Rosenberg,

Die Münchener Malerschule.

Allg. conservative Monatsschrift: Es ist heute ein sehr seltenes Vergnügen, einem Kritiker zu begegnen, welcher die Individualität jedes wahren Künstlers in ihrer vollen Berechtigung anerkennt und dabei doch die hohen Ziele der Kunst selbst in ihrer absoluten Giltigkeit bestehen läßt. . . Die beigegebenen Abbildungen sind Meisterwerke der vervielfältigenden Künste.

Breslauer Zeitung: Aus dem Text, der mit eleganter Darstellungsweise Übersichtlichkeit in der Anordnung des Stoffes, und, was gerade den lebenden Künstlern gegenüber bedeutend ins Gewicht fällt, große Besonnenheit des Urteils verbindet, ist viel Belehrung zu schöpfen; die in verschwenderischer Fülle beigefügten Illustrationen gewähren dem, der sich in ihre Betrachtung versenkt, den reichsten Genuß.

Hamburger Nachrichten: Anlage und Durchführung machen das vorliegende Unternehmen in der gleichen Weise für den ausübenden Künstler wie für den Kunstfreund wertvoll als ein mit Sachkenntnis geschriebenes und von förderndem Wohlwollen im Urteil getragenes Quellenwerk, in dem an den hervortretendsten Erscheinungen der Münchener Kunstgenossenschaft ein wichtiges Stück der modernen Kunstgeschichte selbst dargethan wird. . . „Von München ist endlich eine Bewegung ausgegangen, sagt der Verf. in seinem, von der gewonnenen Höhe einer ruhigen Anschauung und sicheren Erkenntnis ausgesprochenen Schlußworte, welche unsere Kunst zu einer neuen Naturauffassung führt, die, wenn Kraft des Genius und Ehrlichkeit der Begeisterung als Wahrzeichen für die Zukunft zu deuten sind, nach menschlicher Voraussicht das kommende Jahrhundert beherrschen dürfte, wenn diese neue Anschauung der Natur auch noch manche Läuterungen und Klärungen durchzumachen haben wird.“ Wir unterschreiben gern und freudig diese Vorhersagung des gewissenhaft erwägenden Kunstschriftstellers, nicht minder aber auch jenen Passus, welcher von der Notwendigkeit der Läuterungen und Klärungen spricht, die die Münchener vor Erreichung des ihnen in Sicht gestellten und von ihnen bis jetzt in aufsteigender Linie rüstig erstrebten hohen Zieles vorzunehmen haben.

Didaskalia (Frankf. Journal): An der kundigen Hand Adolf Rosenberg's werden wir vor die Werke der berühmten modernen Meister Isar-Athens und ihrer Schüler geführt; wenn diese Werke uns hier auch nur in Reproduktionen geboten wurden; so sind diese doch so vollendeter Art, daß sie uns im Verein mit dem Texte des erfahrenen Kunstschriftstellers vollkommen mit dem künstlerischen Wesen und der Bedeutung ihrer Schöpfer vertraut machen. Rosenberg versteht es nicht minder dem Leser die Münchener Meister menschlich näher zu führen, und indem man so dem Lebens- und Schaffensgange der verschiedenen Koryphäen folgt, erhält man gleichzeitig einen genauen Einblick sowohl in die verschiedenen Einzelrichtungen wie in die Hauptrichtung der deutschen Kunstmetropole, ein Einblick, dessen der Gebildete heutzutage nicht ermangeln darf.

Münchener Allgemeine Zeitung v. 7. Dez. 1887: Darin möchten wir einen Hauptvorzug des Rosenberg'schen Werkes erblicken, daß es nicht in weitläufige Erörterungen, in schwebende Fragen der zünftigen Kritik sich einläßt, sondern vielmehr eine bündige und gewissenhafte Zusammenstellung derjenigen Anschauungen über Kunst und Künstler des heutigen München giebt, die sich im Laufe der Jahre allmählich zu einer von der ganzen Kunstwelt geteilten öffentlichen Meinung verdichtet haben. Wer nicht zu den grollenden Pessimisten zählt, sondern an dem Ringen und Streben unserer Kunst seine Freude hat und von dem Glauben an eine auf deutschem Boden erstehende neue Kunstblüte durchdrungen ist, der wird das Werk Rosenbergs herzlich begrüßen. Wir haben gezeigt, wie willkommen es den Freunden der Kunst sein muß, die draußen auf dem Land und in den kleinen Städten wohnen; wir empfehlen es aber namentlich auch allen denen, welche die großen Kunstausstellungen des letzten Jahrzehnts, die drei Münchener und die vorjährige Berliner, besucht haben; sie finden hier in einer schönen Zusammenstellung die Quintessenz alles dessen beisammen was die Münchener Kunst bei diesen Revuen zu Tage gefördert hat. Ein ganz besonderes Lob ist der vortrefflichen Ausstattung zu sagen.

Ähnlich äußern sich viele andere hervorragende Zeitungen.

Der Preis des Werkes ist in eleg. Einbande mit Kupfern auf weißem Papier 20 Mark (Ausg. II)

Die Prachtausgabe, Kupfer auf chinesischem Papier, mit Goldschnitt, kostet 27 Mark.

Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten das Werk, das eine Anzahl von Kupfern enthält, die in der Zeitschrift veröffentlicht wurden, zu bedeutend ermäßigten Preisen, nämlich

Ausg. II statt 20 M. für M. 14.—.
Ausg. I statt 27 M. für M. 20.—.

Diese Vorzugspreise erlöschen mit Schluß des laufenden Jahres.

Zu Weihnachtsgeschenken ist das Werk vorzüglich geeignet.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Druck von August Pries in Leipzig.

Kunstausstellungskalender für 1888.

Aachen. M. Jacobi. Anfrage. Ausstellungsdauer 4 Wochen.

Augsburg. Kunstverein. (S. auch Vereinigte süddeutsche Kunstvereine.)

Baden-Baden. Kunstverein. Permanente Ausstellung. Außerdem: Periodische Ausstellung in Verbindung mit dem Rheinischen Kunstverein (s. d.).

Barmen. Kunstverein. Vierwöchentliche Gemäldeausstellung. Vom 1—29. April. Anmeldung bis 15. März.

Berlin. Ausstellung des Berliner Künstlervereins, Kommandantenstraße 77—79. — Kunst- und Kunstgewerbe-Salon von Fritz Gurlitt, Behrenstr. 29 W. — Honrath & van Baerle's Kunstsalon. — Ed. Schulte, W. Unter den Linden. — Verein Berliner Künstlerinnen, 9. Februar bis 11. März. — Akademische Ausstellung im August und September.

Bremen. Kunstverein. Große Ausstellung vom 1. März bis 15. April. Anfr. an Konservator Max Mischel.

Breslau. Th. Lichtenberg. — F. Karsch.

Chemnitz. Kunsthütte: Permanente Ausstellung.

Danzig. Permanente Ausstellung von A. Scheinert.

Dresden. Sächsischer Kunstverein: Permanente Ausstellung, mit Ausnahme der Zeit der Ausstellung der Kgl. Akademie, welche gewöhnlich vom 15. Mai bis 15. Juli dauert. (Anfragen an Alph. Höme, Kastellan.) — H. Reinhards Gemälde-Ausstellung. — Ernst Arnold, Hofkunsthdlg.

Düsseldorf. Eduard Schulte. — Bismeyer & Kraus. — Kunsthalle (Friedrichsplatz): Permanente Ausstellung. — Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Dauer der Ausstellung vom 20. Mai bis 16. Juni. Spätester Einlieferungstermin 7. Mai 1888. Anfragen an A. Bender Königspl. 3.

Frankfurt a/M. Kunstverein. Permanente Ausstellung.

Freiburg i/B. Permanente Ausstellung. S. auch Rheinischen Kunstverein.

Gera. Kunstverein. Dreiwöchentliche Kunstausstellung. Beginn 3. April.

Hamburg. Kunstverein. Außerordentliche Frühjahrsausstellung vom 5. März bis Ende Mai. — L. Bock & Sohn. — J. F. Holtzmann. — Kunstsalon von M. Stettenheim.

Heidelberg. Kunstverein. — Permanente Ausstellung (im August nicht zu beschicken). Siehe auch Rheinischen Kunstverein.

Heilbronn. Permanente Ausstellung im Kunstverein. S. auch Vereinigte süddeutsche Kunstvereine.

Karlsruhe. Kunstverein, geöffnet Mittwochs und Sonntags von 11—1 Uhr und von 2—4 Uhr; Dienstags und Freitags von 2—4 Uhr. S. auch Rheinischen Kunstverein.

Kassel. Kunstverein. Permanente Ausstellung.

Köln. Kunstverein im städtischen Museum. Permanente Ausstellung. — Permanente Ausstellung von Ed. Schulte.

Königsberg. Bons Kunstsalon. — Hübner & Matz.

Krakau. Kunstverein. Permanente Ausstellung. — Alexander Krywalt, Floriangasse 1.

Leipzig. Kunstverein im Museum. Zusendungen nur auf vorherige Anfrage. — Pietro del Vecchio, Permanente Ausstellung. Der Verein der Kunstfreunde hält jährlich vier Verlosungen (Februar, Mai, September und Dezember) und kauft hierzu Gemälde aus Del Vecchio's Kunstausstellung.

München. Kunstverein. Permanente Ausstellung. Anfragen sind an den Konservator und Sekretär M. Wülfert zu richten. — H. Wimmer & Comp. — Fleischmannsche Hofkunsthandlung.

Münster. Die diesjährige Ausstellung des Westfälischen Kunstvereins beginnt am 1. März, Schluß am 10. April. (Schriftführer: Rittmeister a. D. E. von zur Mühlen, Münster i/W.)

Nürnberg. (S. u. Vereinigte süddeutsche Kunstvereine.) — H. Schrags Hofbuch- und Kunsthandlung.

Prag. Kunstverein für Böhmen. (Künstlerhaus Rudolphinum.) Einsendungstermin bis 31. März nach vorheriger Anmeldung. Die Ausstellung währt vom 15. April bis 15. Juni. — Fr. Ehrlichs Kunsthandlung. — Nicolaus Lehmanns Kunsthandlung.

Regensburg. (Siehe Vereinigte Süddeutsche Kunstvereine.)

Salzburg. Kunstverein. Vom 15. Juni bis 15. September. Anmeldungen bis 10. Juni an Dr. Sedlitzky.

Stuttgart. Württembergischer Kunstverein (in Verbindung mit den süddeutschen Kunstvereinen). — Permanente Ausstellung im Römischen Kaiser.

Triester Kunstverein. Ausstellung im städtischen Museum Revoltella. — Jährlich Ankäufe für das städtische Museum.

Weimar. Großherzogl. Museum. — Permanente Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe.

Wien. Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Künstlerhaus, Giselastraße). — Österreichischer Kunstverein, Stadt, Tuchlauben Nr. 8.; Ausstellung in- und ausländischer Kunstwerke. Wechsel der Kunstwerke am 1. jeden Monats; Anmeldungen zur nächsten Jury bis längstens den 28. in der Vereinskanzlei. — H. O. Miethke's Kunstsalon, Neuer Markt 13. — G. Posonyi, Giselastr.

Wiesbaden. Nassauischer Kunstverein. Permanente Ausstellung.

Zwickau. Kunstverein. Permanente Ausstellung.

Östliche Kunstvereine. Wanderausstellung in Königsberg i. Pr., Stettin, Danzig, Elbing, Breslau, Görlitz, Posen — Termine sind noch nicht bestimmt Anfragen an Dr. Friedländer, Königsberg i/Pr.

Pfälzischer Kunstverein. Sitz der Verwaltung in Speier. Wanderausstellung in den Städten Speier, Ludwigshafen, Frankenthal, Germersheim, Neustadt, Dürkheim, Landau, Pirmasens, Zweibrücken und Kaiserslautern vom 1. März bis Ende Juni.

Rheinischer Kunstverein. Die Ausstellungen finden statt in Darmstadt mit den Zweigvereinen zu Gießen, Offenbach a. M. und Worms vom 1. April bis 21. Mai, in Heidelberg vom 27. Mai bis 24. Juni, in Karlsruhe vom 1. bis 29. Juli, in Freiburg i. Br. vom 5. August bis 2. September, in Hanau 9. bis 30. September, in Mainz vom 7. bis 31. Oktober. Auskunft erteilt Geh. Oberbaurat Dr. Müller, Darmstadt.

Vereinigte süddeutsche Kunstvereine zu Regensburg, Augsburg, Stuttgart, Würzburg, Heilbronn, Fürth, Nürnberg, Bamberg und Bayreuth. Gemeinschaftliche permanente Ausstellungen mit Austausch unter einander. Alle Kunstwerke aus Norddeutschland sind nach **Bayreuth**, aus Westdeutschland nach **Heilbronn**, diejenigen aus dem Süden und aus München nach **Augsburg** und diejenigen aus Österreich nach **Regensburg** einzusenden.

Westlich der Elbe verbundene Kunstvereine. Beginn im Jahre 1888: am 12. Februar in Hannover, am 6. April in Magdeburg, am 20. Mai in Halberstadt, am 24. Juni in Braunschweig, am 1. August in Nordhausen, am 5. September in Erfurt. — Anfragen an Stadtrat Fubel in Halle a. S.

Ausländische Kunstausstellungen.

Amsterdam. Allgemeine Kunstausstellung der Gesellschaft „Arti et amicitiae". Oktober bis Dezember.

Antwerpen. Allgemeine Kunstausstellung. Eröffnung 2. Mai, Schluß im Oktober.

Basel. Kunsthalle. Großer Oberlichtsaal. Permanente Kunstausstellung. Das ganze Jahr geöffnet. — s. Schweizerischen Kunstverein.

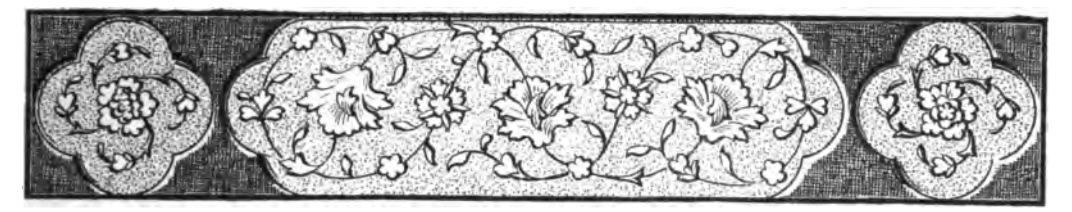
Brüssel. Société royale des Beaux-arts. Vom 30. August bis 30. Oktober. — Dietrich & Cie., 23a Rue royale.

Genf. Permanente Kunstausstellung bei Th. Müller, C. Mens' Buchhandlung, 2 Place du Molard.

Schweizerischer Kunstverein. Die Kunstausstellung wird in folgenden Städten abgehalten: in Bern vom 15. April bis 6. Mai; in Luzern vom 13. Mai bis 3. Juni; in Aarau vom 10. Juni bis 1. Juli; in Lausanne vom 8. Juli bis 29. Juli; in Solothurn vom 5. August bis 19. August; in Locle vom 26. August bis 16. September. Die Einsendungen sind bis spätestens 5. April an das Comité der Schweizerischen Kunstausstellung in Bern zu machen. Für Sendungen vom Auslande her muß im Frachtbrief, sowie in den Zolldeklarationen das Verlangen eines Freipasses für zollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein.

Paris. Salon vom 1. Mai bis 20. Juni.

Druck von August Pries in Leipzig.



Randleiste von einem großen Korandeckel. 17. Jahrhundert.

Der orientalische Bucheinband.

Von Paul Adam.

Mit Abbildungen.

Bis vor kurzer Zeit war der Bucheinband der Orientalen nur in wenigen Exemplaren in den abendländischen Museen zu finden, und selbst diese wenigen Beispiele waren wenig bekannt, dabei selten oder schwer zugänglich. Seit in neuester Zeit Dr. Franz Bock eine Sammlung solcher Bände nach Deutschland brachte und zwar eine Sammlung, in der fast jede Zeit, jede Richtung und die verschiedensten Techniken vertreten sind, ist für Fachleute sowohl als Liebhaber die Möglichkeit vorhanden, sich von der Vorzüglichkeit der Arbeit, der Mannigfaltigkeit der Ornamente und der Eigentümlichkeit des Materials überzeugen zu können.

Daß gleichwohl die Fachleute sich am wenigsten um diese neue Fundgrube von Ideen und Anregungen kümmern, ja achtlos an diesen Gegenständen vorübergehen, ist keine neue, aber deshalb eine nicht weniger bedauerliche Thatsache. Die Liebhaber und Kenner dagegen verweilen gern und lange vor den betreffenden Schränken; und in der That, je länger man die einzelnen Stücke betrachtet, desto mehr findet man Neues, und desto mehr fühlt man sich veranlaßt, das Können längst entschlafener Geschlechter zu bewundern.

Es möchte deshalb an der Zeit, auch hier der geeignete Ort sein, über den orientalischen Einband zu berichten, was für größere Kreise wissenswert und von allgemeinem Interesse ist.

Daß alles, was hier über Arbeitsweisen gesagt werden soll, vom Standpunkte des Abendländers aus gesehen ist, wird man für selbstverständlich halten; daß es aber mit den Augen des Buchbinders angesehen wurde, wird man mir verzeihen, da ja auch der Beweis für die vermutete Ausführungsweise in den meisten Fällen nur durch den Versuch der Nachahmung zu erbringen ist.

Wie wir an den alten Pergamentbänden unserer Altvorderen die einzelnen Lagen als Quaternen, Quinternen 2c. bezeichnen, so finden wir auch am orientalischen Bande Lagen zu drei, vier, ja bis zu sechs Doppelblättern; die Heftung ist wesentlich einfacher und geschah wahrscheinlich ohne irgend welche Vorrichtung, die der bekannten Heftlade ähnlich sah; ebensowenig sind sogenannte Bünde oder Schnüre vorhanden, mittelst deren der Band in der Decke befestigt wurde. Die Arbeit gleicht am meisten derjenigen der heutigen Broschürenheftung, nur sind die Stiche wesentlich länger, auch ist meist gelbe Seide angewendet. Oben und unten ist noch ein kürzerer Stich angebracht; es wird dieser aber erst mit dem sogenannten Kapital angestochen. Dies ist ein Ziernätchen oben und unten am Buch, welches unsere abendländischen Bände ebenfalls besitzen, wenn auch in anderer Form. Im vorliegenden Falle wird dasselbe in der Weise angewebt, daß zwei verschiedenfarbige Doppelfäden in der Mitte zusammengelegt und oben quer über den Schnitt gespannt werden. Durch den Bogen über den Schnitt und zwischen diesen vier Fäden hindurch wird der Seidenfaden geführt und zwar so, daß die gleichen Farben je einmal über und einmal unter demselben zu liegen kommen.

In dieser Weise entsteht ein sehr nett aussehendes schmales Ziernätchen; ein schmales Streifchen Leder legte man unter demselben ein, um es gefälliger erscheinen zu lassen.

Nach dem Heften wird der Band im Rücken mit einem Klebstoff, — wahrscheinlich Kukuruzkleister — bestrichen, und mit einem

Baumwollenstoff überklebt. Das an den Seiten Überstehende giebt die Ansatzfälze für die Befestigung der Deckel. Der von den Orientalen angewendete Klebstoff ist stets vegetabilischer Natur, und erfüllt sehr vollständig seinen Zweck. Die mit diesem Material geklebten Arbeiten halten vorzüglich; von einem Nachteil jedoch wissen die ägyptisch-arabischen Bände zu erzählen. Die Deckel zu diesen sind nämlich aus alten, beschriebenen Blättern zusammengeklebt; wer vermag nun zu sagen, welch besondere Delikatesse dieser Kleister für Würmer und Insekten ist, — kurzum: alle Bände ägyptisch-arabischen Ursprungs sind eben im Innern vollständig zerstört. Je näher dem Rande zu, desto stärker sind die Beschädigungen, ja selbst das Leder ist siebartig durchlöchert, weil die Tierchen sich in Massen „herausgefressen" haben.[1])

Nach dem Heften und Leimen wurden erst die Deckel am Buch befestigt oder angesetzt, wie der Fachausdruck lautet. Der Band wurde ringsum mit den Deckeln beschnitten, und zwar allem Anschein nach mit Messer und Lineal, während Raspel und Feile etwaige Unebenheiten noch beseitigten; die orientalischen Bände hatten also keine Kanten. Eine fernere Eigentümlichkeit der levantinischen Decke ist die: sie besitzt eine Klappe, (s. Abb. 1) welche über den Vorderschnitt von hinten nach vorn überklappt, und zwar nicht, wie bei unseren modernen Notizbüchern über den Vorderdeckel, sondern unter denselben. Auch der zwischen Klappe und Hinterdeckel verbleibende Raum, der sogenannte Steg, ist mit einer Pappeneinlage versehen und auf beiden Seiten verziert.

Der Schnitt ist in den meisten Fällen weiß, doch sind an einzelnen auch Goldornamente mit dem Pinsel aufgemalt und mit dem Zahn geglättet.

Die Vorsätze, d. h. die „vorsitzenden" ersten und letzten leeren Blätter sind in der Weise, wie wir es an den englischen Bänden finden, vorgeklebt; im Falz klebt stets ein Lederstreifen, der zu weiterer Verbindung von Buch und Decke dient. Die Innenseite des Deckels ist ebenfalls mit einem Lederblatte, dem sogenannten Spiegel beklebt; auch dieses ist, je nach der Gegend der Herkunft, verziert.

Von der Herstellung der ägyptischen Deckel war bereits die Rede; alle anderen orientalischen Bände tragen Deckel von geschöpfter oder gekautschter Pappe. Die besten davon sind die aus der Nilgegend, die schlechtesten kamen aus Anatolien und Persien.

Bessere Einbände, besonders Korane, haben ein Futteral mit einer Verschlußklappe, welche ebenfalls nach innen eingesteckt wird; abweichend von unseren Futteralen schob man den Band von der schmalen Seite ein. Ein unter dem Buche durchgezogenes, hinten festgemachtes Seidenband erleichterte das Herausziehen. Auf der Klappe dieser Futterale wurde auf weißem Zettel auch der Titel des Buches angebracht. In derselben Weise wie das Buch, nur einfacher, waren auch diese Behälter ornamentirt, doch besitzt das Düsseldorfer Centralgewerbemuseum auch eine Anzahl mit Gold und Silber gestickter kleiner Korantäschchen, welche einer kleinen Patrontasche ähneln, und bei denen das Buch von der Langseite eingeschoben wird.

Gehen wir jetzt näher auf die verschiedenen Gattungen, die sich nach ihrer Herkunft streng unterscheiden, ein, so finden wir

1. den ägyptisch-arabischen Band, der in folgende Unterabteilungen zerfällt:
   - α) den ägyptisch-arabischen punzirten und gestrichenen Band,
   - β) den arabischen, gestrichenen und handvergoldeten Band,
   - γ) den arabischen durchbrochenen Band,
   - δ) den türkisch-ägyptischen Band,
   - ε) den türkisch-anatolischen Papierband;
2. den türkischen Band;
3. den Band mit persischer Flora;
4. den Lackband.

Der bedeutendste unter allen diesen Bänden, wenn auch im allgemeinen der auf den ersten Blick unscheinbarste, ist der ägyptisch-arabische, und zwar aus verschiedenen Gründen. Zunächst ist an ihm nachzuweisen, wie aus den Ornamenten, die er trägt, die Verzierungsweise eines Majoli, Canevarius und Grolier sich in Italien entwickelt hat. Wahrscheinlich haben venezianische Kaufleute die ersten Einbände dieser Art mitgebracht, und haben diese dann als Vorbilder gedient. Der Stempeldruck, besonders aber die Anwendung des geo-

[1]) Herr Dr. F. Bock teilt mir hierzu noch folgendes mit: Um den leidigen Wurmfraß aus den Büchern und Handschriften fern zu halten, hat der Araber es nicht unterlassen in besonders wertvollen Büchern ein kräftiges Gebet gegen Wurmfraß und nicht selten Beschwörungsformel gegen diese gefräßigen Insekten dem Einbanddeckel hinzuzufügen.

metrischen Bandornaments, sowie das Füllen ganzer Felder mit Goldpunkten, ja das Handvergolden überhaupt, ist kurzer Hand von den Arabern übernommen.[2])

Die älteren ägyptisch-arabischen Einbände, die größtenteils aus Kairo herstammen, sind ohne Ausnahme aus hellbraunem ungefärbtem Marokkoleder gefertigt, nur aus der späteren

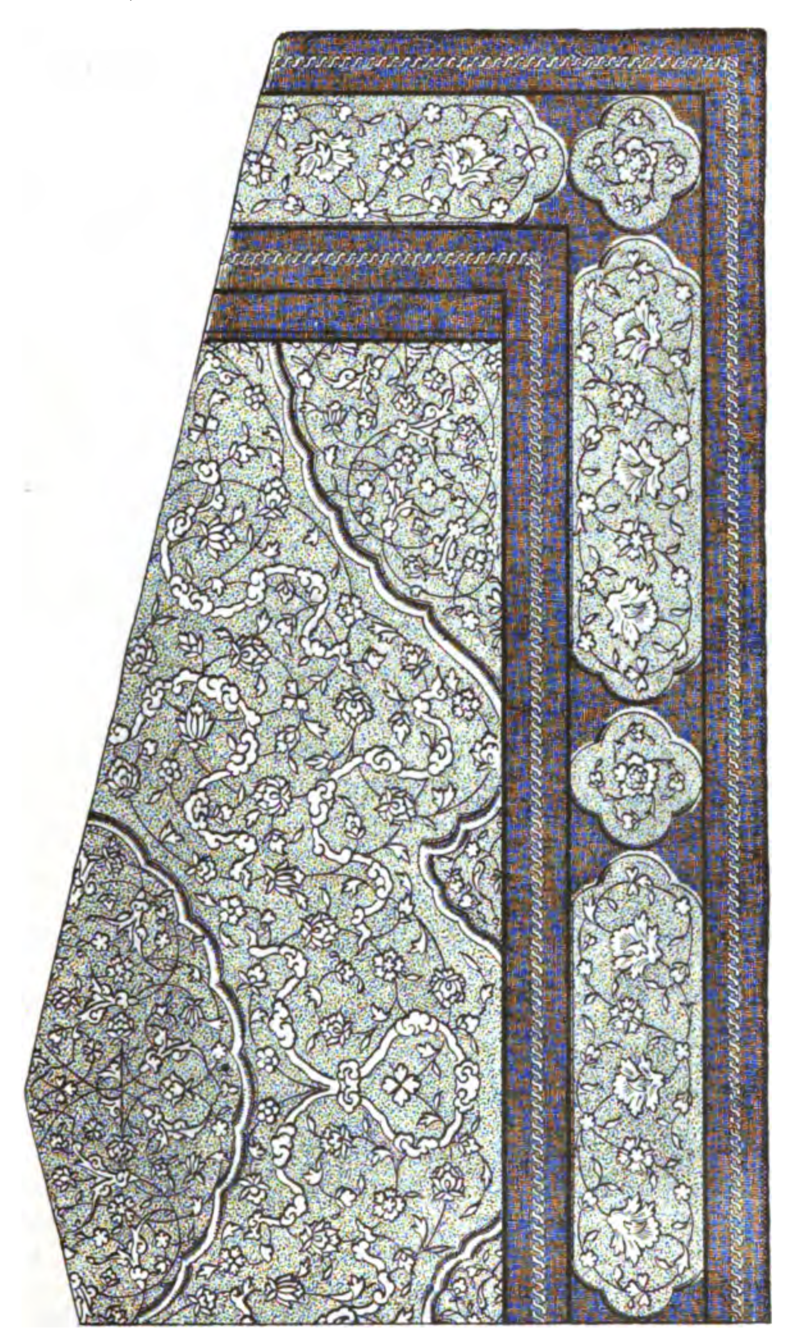


Fig. 1. Klappe von einem türkisch-persischen Koran. 17. Jahrhundert.

2) Während der Drucklegung dieses Aufsatzes gingen dem Düsseldorfer Museum von Herrn Dr. Bock unter anderen koptischen Gräberfunden auch eine Anzahl Schuhe zu, die aus der Zeit der römischen Kolonien in Nordafrika stammen und bereits Handvergoldung tragen. — Es sei dies hier ausdrücklich bemerkt, wenngleich ein näheres Eingehen auf diesen Gegenstand über den Rahmen vorliegenden Aufsatzes hinausgehen würde.

Zeit sind einige Bände vorhanden, die in der Farbe etwas dunkler gehalten sind; das Leder ist hier offenbar im Fell gefärbt. Wie schon gesagt, sind die Deckel mit Kleister aus Makulatur zusammengeklebt. Die Form der Klappen scheint bei allen orientalischen Bänden nach einer bestimmten Vorschrift geschnitten zu sein; man erhält dieselbe, wenn man die obere und untere Kante des Deckels in je drei gleiche Teile teilt und genau von dem Mittelpunkte des Deckels nach jedem ersten Drittel eine Gerade zieht.

Die Behandlung des Einschlages ist nicht einheitlich durchgeführt. Einmal finden wir das äußere Leder über den inneren Spiegel geklebt, doch häufiger noch diesen auf dem Ledereinschlage. Bei den besten, und in der Ausführung vorzüglichsten Deckeln sind die inneren Lederteile so eingeklebt, daß der Spiegel im Einschlage eingelassen ist, und das Leder nirgends übereinander geht. Die scheinbar ältesten Bände sind nur gestrichen mit einem Streicheisen, und zwar mit einer sogenannten Dreilinie. Diese gestrichenen Figuren bilden eine Art Rosette, die entweder ganz gleichmäßig rund ist, oder aber nach oben und unten in eine Spitze ausmündet. In diese Rosette ist meistens eine geometrische Figur eingestrichen, und zwar ist das Sechseck die beliebteste. Einzelne der entstandenen Felder sind dann mit kleinen Sternen auspunzirt; außerdem finden sich öfters bald mehr, bald weniger kleine Punkte in die Winkel der Kreuzungspunkte eingedruckt. Die Düsseldorfer Sammlung besitzt jedoch auch einige Bände, die über und über mit kleinen, gepunzten, geometrischen Mustern bedeckt sind, und bei denen mit dem Streicheisen nur ringsherum eine Umfassungslinie gezogen ist. Ja in einem einzelnen Falle ist, ohne jedes weitere Hülfsmittel, mit einem kleinen Kreispunzen eine Decke hergestellt, und zwar ist der ganze Grund mit diesen dicht aneinander gesetzten kleinen Kreischen bedeckt, in einer Weise, daß das nicht Punzirte sich als Ornament scheinbar plastisch heraushebt. Auch die Innenseite ist originell; in den vier Ecken ist ein Stempel abgedruckt, der ebenfalls als Mittelstück, viermal aneinandergesetzt, verwendet ist, und um dieses



Fig. 2. Durchbrochene Innenseite eines türkisch-persischen Deckels, farbig unterlegt. Um 1500.

Mittelstück, in strahlenförmiger Anordnung aufgepreßt ist — ein Nagel, dessen Kopf man breit geschlagen hatte. — Dieser Band ist scheinbar von einem griechischen Mönche mit diesem äußerst mangelhaften Werkzeuge hergestellt, nachdem derselbe das Bucheinbinden vielleicht bei einem levantinischen Meister erlernt hatte. Dafür spricht auch eine mir persönlich gemachte Bemerkung des Herrn Dr. Bock, daß dieser Band vom Berge Athos stammt, und ehemals liturgischem Gebrauche in einem griechischen Kloster diente.

entstand dadurch, daß man zwei nicht konzentrische Kreise ineinander setzte, so daß der innere den äußeren an der Stelle berührte, welche der langen Seite am nächsten liegt; der kleinere Kreis hat meist den halben Durchmesser des großen und blieb leer, der verbleibende Raum des größeren dagegen wurde mit Punzen gefüllt. Es entstand dadurch eine Figur, welche ganz sicher auf den Halbmond zurückzuführen ist.

Es sei hier besonders bemerkt, daß die Art des Einbandes mit achteckigem Mittelfeld das Vorbild war, nach dem die italienischen

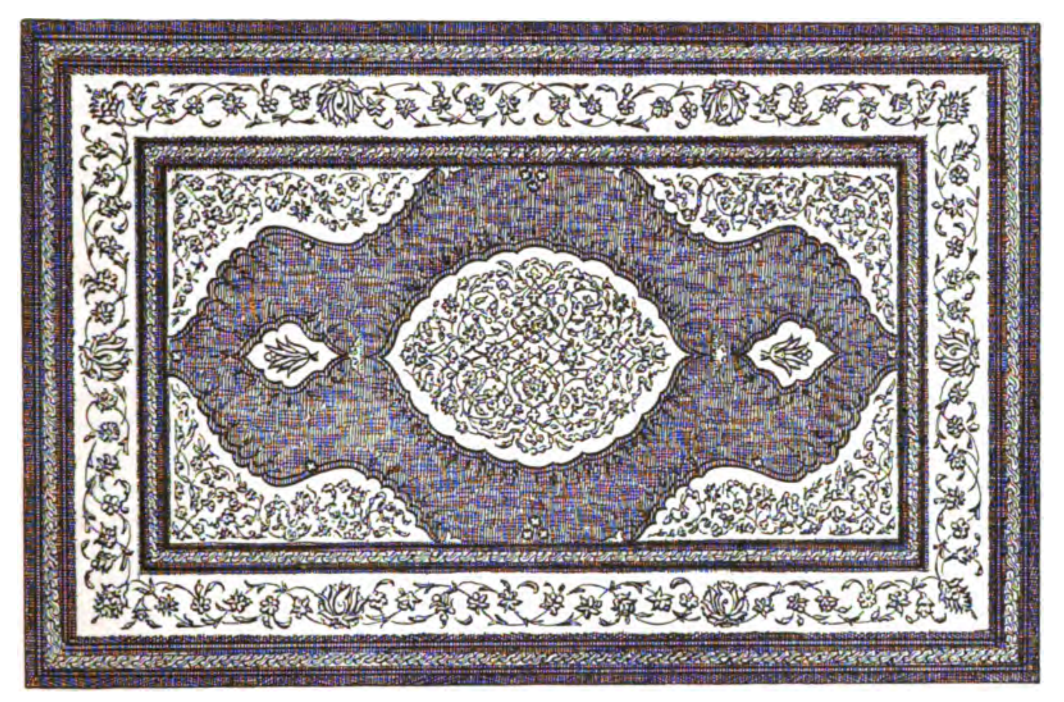


Fig. 4. Persischer Korandeckel mit reicher Vergoldung. 17. Jahrhundert.

Weniger ursprünglich sind die Bände gegen Ende des 15. Jahrhunderts; es wurde um diese Zeit eine Raumverteilung angewendet, welche fast konventionelle Anwendung erlangte: rings um die Decke eine Stempelborde, eingefaßt von einigen gestrichenen, oder aber vielleicht gerollten Dreilinien. Der verbleibende mittlere Raum wurde durch kleine, abgestrichene, dreieckige Felder in den Ecken achteckig gestaltet. Diese Felder selbst wurden mit kleinen Sternpunzen, bisweilen mit Goldpunkten untermischt, ausgefüllt. Aus allen entstandenen Winkeln oder Ecken, auch an dem niemals fehlenden Mittelstücke ließ man kurze Striche strahlenförmig hervorbrechen. Eine eigentümliche Verzierung findet sich häufig auf den Klappen; dieselbe

Meister, welche für Matthias Corvinus arbeiteten, ihre Einbände bildeten. Diese Nachbildungen gleichen im wesentlichen den Vorbildern, bis auf das in der Mitte vorhandene Wappen.

Einige Worte über die angewendeten Punzen; der Gebrauch derselben ist ein sehr ausgiebiger gewesen, und dennoch war die Form auf ganz wenige Muster beschränkt. Punkt, Kreuz, Stern, Strich und Halbbogen, sowie kleine Ringe genügten, um damit die mannigfaltigsten Flecht- und Bandmuster herzustellen. Man muß sehen, wie sinnreich man Kreuze, Bogen und Striche aneinander reihte, um über die gebotene Mannigfaltigkeit zu staunen; daß man hin und wieder mehrere Formen zu einem Werkzeug verband, wird nicht wunder nehmen.

Beispielsweise geschah dies mit Strich und Bogen in diesen Formen ˥ oder ∽ ziemlich häufig.

Die Stempel, deren man sich zum Drucken der Randverzierungen bediente, waren teilweise einzeln geschnitten, meistens jedoch waren mehrere gleichartige Muster aneinandergereiht.

Weiterhin begnügte man sich aber nicht mehr mit Punktvergoldung, man druckte alsbald auch Linien, ja auch Bogen und Stempel in Gold. Wo Liniendruck angewendet ist, da finden wir denn auch gleich die schönsten geometrischen Zeichnungen ausgeführt, und zwar stets in gleichzeitiger Verwendung mit reichem Blinddruck, beide sind dann so durcheinander geschlungen, daß es einen eigentümlichen Reiz gewährt, Gang und Entwickelung der Linien zu verfolgen. Alle entstandenen Felder und Zwischenräume sind wieder mit Punzen oder Goldpunkten gefüllt.

Auch das genügte bald nicht mehr: man wandte auch Farbe an, und zwar war es in diesem Falle ein gebrochenes Blau. Diese Farbe, vermischt mit einer Art Lack oder Firnis, wurde in einzelne Blindverzierungen sehr spärlich eingetragen, und es gewann die ganze Fläche dadurch ein vornehmes und doch belebtes Aussehen.

Wir hätten nun noch den Band mit durchbrochener und unterlegter Oberfläche zu behandeln. Es ist eine eigentümliche Arbeit, die in Italien später noch vielfach angewendet wurde, und nur wenige Stücke sind auf uns gekommen. Die Düsseldorfer Sammlung besitzt deren zwei: der eine dem 15. Jahrhundert entstammend und stark beschädigt, der andere eine spätere Arbeit, aber von bestrickender Schönheit und tadellos erhalten. Außerdem ist der Band innen sowohl als außen in derselben Technik geschmückt, die man am bezeichnendsten wohl Ledergravirung nennen darf. Es möchte über den Rahmen des hier bewilligten Raumes hinausgehen, diese beiden Stücke einzeln zu beschreiben, und nur die Arbeitsweise als solche soll hier ihren Platz finden. Bei dem älteren Bande sind Mittelstück, Ecken und Klappe durchbrochen hergestellt; um das Leder zu steifen, wurde es auf Papier aufgezogen, dann ausgeschnitten, daß das Stehengebliebene das Ornament bildet. Bei diesem Bande sind die Ornamente noch mit Goldlinien konturirt, die offenbar mit einer winzig kleinen Rolle aufgedruckt sind, während die einzelnen Blatt- und Blütenformen außerdem noch mit einem Farbenauftrag, vorherrschend weiß und blau, gefüllt sind. Unterlegt sind diese Teile mit grüner Seide, wie auch ausnahmsweise das Innere mit demselben Stoff gefüttert ist; der freigebliebene Raum ist mit gepunztem Flechtwerk gefüllt.

Auch der spätere Band ist so hergestellt und besonders zierlich die Klappe, doch sind hier die ungemein feinen Verzierungen nicht mit Goldlinien, sondern mit einem Stift behandelt, leicht modellirt, und dies mit einer Gewandtheit, die auf einen vorzüglichen Arbeiter schließen läßt. Bei diesem Bande ist auch die Innenseite mit durchbrochenen Ornamenten, Mittel- und Eckstücken geziert. Wir müssen diesen Band wohl als Erzeugnis einer Übergangsperiode ansehen; die wenigen angewandten Stempel in Golddruck sind Blüten, nur in Konturzeichnung, wie wir sie ebenfalls bei Majoli und Canevarius finden. Der persische Einfluß ist mit arabischen Ornamenten und arabischer Bindeweise innig verschmolzen.

Alle diese Bände, ausgeschlossen der vorhergenannte, tragen Spiegel von gepreßtem ungefärbtem Leder im Inneren, und in so mannigfaltigen Mustern, daß diese verdienen, in einem besonderen Aufsatze behandelt zu werden.

Über den als türkisch-ägyptisch bezeichneten Band ist verhältnismäßig wenig zu sagen. Die Decken dieser Art sind aus genarbtem Marokko hergestellt, und zwar sind lediglich Mittelstücke aufgepreßt, blind, ohne jede Anwendung von Gold; ebenso ist die schmale Randleiste zwischen einigen gestrichenen Linien nur gepunzt, ohne Goldanwendung. Der zur Verwendung gekommene Punzen stellt in seiner Anwendung nur einen einfachen Zopf, eine Torsade dar; die Innenseite ist mit unverziertem, glattem Schafleder gefüttert. Es mag hier der Platz sein, um über die zum Pressen benutzten Werkzeuge zu sprechen, da wir dieselben später nochmals erwähnen werden. Daß in späterer Zeit die Werkzeuge zum Pressen Metallgravirungen waren, dürfte außer Zweifel stehen, doch ist dies nicht immer der Fall gewesen, und die Düsseldorfer Sammlung erbringt dafür den Beweis. Es sind daselbst nämlich eine Anzahl Matrizen vorhanden, die in Kameelhaut geschnitten sind.

Bei den hier erwähnten Bänden jedoch findet sich nur eine Form des Mittelstückes,

die sich stets wieder ähnlich sieht, und es ist eine besondere Eigentümlichkeit, daß das sogenannte Wolkenmotiv sich schlangenartig von oben nach unten durch leichtes Rankenwerk windet. Diese Decken sind im Verhältnis zu den anderen gut gehalten, was wahrscheinlich auf Rechnung des vorzüglichen Materials zu setzen ist. Wie schon gesagt, tragen alle diese Bände den gleichen Charakter, doch ist auch ein einzelner vorhanden, der einen Übergang zum türkischen Bande bildet: er trägt in ähnlicher Behandlung auch Ecken.

Bei dem älteren türkischen Bande ist ein Mittelstück eingepreßt, ähnlich wie bei dem ägyptischen, also mit durchschlungenem Wolkenmotiv (Abb. 1), während bei den späteren Bänden dieses eine symmetrische, den Blumengewinden ähnliche Form annimmt. Der Arbeitsweise nach müssen wir Decken mit Ornamentirung auf Leder und auf Papier unterscheiden. Die mit Papiereinlage sind wesentlich geringwertiger, flach in der Pressung und mangelhaft in der Behandlung, wenn auch die Formen mitunter recht geschickt sind. Diese beiden Gattungen von Bänden sind die älteren, zeigen jedoch mehr oder weniger persischen Einfluß, während Ornamentirungen in rein persischer Behandlung erst später vorkommen.

Eigentümlich ist die Technik dieser Bände; bereits oben schon haben wir von den Kameelhautgravirungen gesprochen, welche auch hier, wenn auch in anderer Weise, angewendet sind. Dünne Deckel werden am Buche angesetzt; auf einem zweiten, dünneren werden die Umrisse der Ecken und des Mittelstücks an den entsprechenden Stellen vorgerissen und dieser Vorzeichnung gemäß ausgeschnitten. Nun erst wird dieser Deckel auf den zuerst angesetzten festgeklebt und das Buch in Leder gemacht. Damit sich das Leder gut in die Vertiefungen einlegt, so werden an diesen Stellen einige Schnitte gemacht und der Überzug möglichst in die Kanten der Ausschnitte eingearbeitet. In diese Vertiefungen nun werden die vorher zubereiteten Verzierungen eingesetzt; diese wurden wahrscheinlich in der Weise hergestellt, daß man sehr dünn ausgearbeitetes Leder feuchtete und mit der Vorderseite in die Matrize eindrückte. Nach dem Trocknen schnitt man das Ganze nach der äußeren Form zurecht und klebte die einzelnen Teile in die zugehörigen Vertiefungen. Erst nachher wurden die Verzierungen vergoldet, der Grund gepunzt und die Randlinien gezogen. Charakteristisch ist, daß rings um alle diese Ornamente nach außen strahlende Blütchen angesetzt sind; zu diesem Zwecke wurden selbige mit einem nadelförmigen Griffel in das gefeuchtete Leder gravirt, nach dem Trocknen mit Muschelgold mittelst Pinsel oder Feder nachgezogen. Ebenso abweichend von unserer abendländischen, wie von der arabischen Vergoldung mit gewärmten Werkzeugen ist auch die Behandlung der umfassenden Randverzierung; alle diese Linien sind ebenfalls am Lineal her mit dem Stift gezogen, und mit Gold ausgefüllt wie vorhin. Versuche haben ergeben, daß infolge einer Eigentümlichkeit des Goldes dies sich sehr leicht macht: es fließt dasselbe nämlich begierig in jede Vertiefung hinein, während die Feuchtigkeit in den Rändern stehen bleibt und abtrocknet, vorausgesetzt, daß das Gold ziemlich reichlich mit Wasser verdünnt wird. Die in Gold stehenden Randverzierungen sind zum Teil erst punzirt, dann mit Gold ausgefüllt in eben angedeuteter Weise, oder es wurden entsprechend breite Goldlinien gezogen und nach dem Trocknen punzirt. Der angewendete Punzen bildet ebenfalls einen Zopf.

Bald jedoch genügte das Auftragen einfarbigen Goldes nicht mehr; man wandte dasselbe in verschiedenen Färbungen an, wodurch mitunter überraschende Effekte erzielt sind.

Alle diese Buchdeckel tragen innen fast immer rotes Ledervorsatz, welches entweder mit netzartigen Mustern bedeckt ist, oder aber es sind in ähnlicher Weise wie außen, Ecken und Mittelstücken in Konturen gemalt, während der innere Raum mit kleinen Pünktchen gefüllt ist, was scheinbar durch Aufspritzen über eine Schablone geschah. In den geringwertigeren Bänden mit Papiereinlage — diese sind in derselben Weise hergestellt wie die Ledereinlage — ist auch stets Papiervorsatz, meistens ein in Rosa oder Orange spielendes Gelb, welches über und über mit unechter Bronze gesprenkelt ist.

Haben wir bei diesen Bänden die Anwendung der Kameelhautmatrizen kennen gelernt, so muß hier doch erwähnt werden, daß dies nur für die älteren Stücke gilt, während späterhin Metallgravirungen diese primitiven Werkzeuge ersetzten. Je weiter die Bände vervollkommnet erscheinen und je mehr der persische Einfluß sich geltend macht, desto schärfer, vollkommener und reicher werden die Formen, vor

allem aber sehr scharf in den zarteren Teilen, deren Ausführung bei den Ledermatrizen durchaus unmöglich gewesen wäre.

innen prächtige Spiegel in durchbrochener Arbeit, teilweise mit farbig untermaltem Grunde. (Abb. 2). In vielen Fällen sind ein Mittelstück

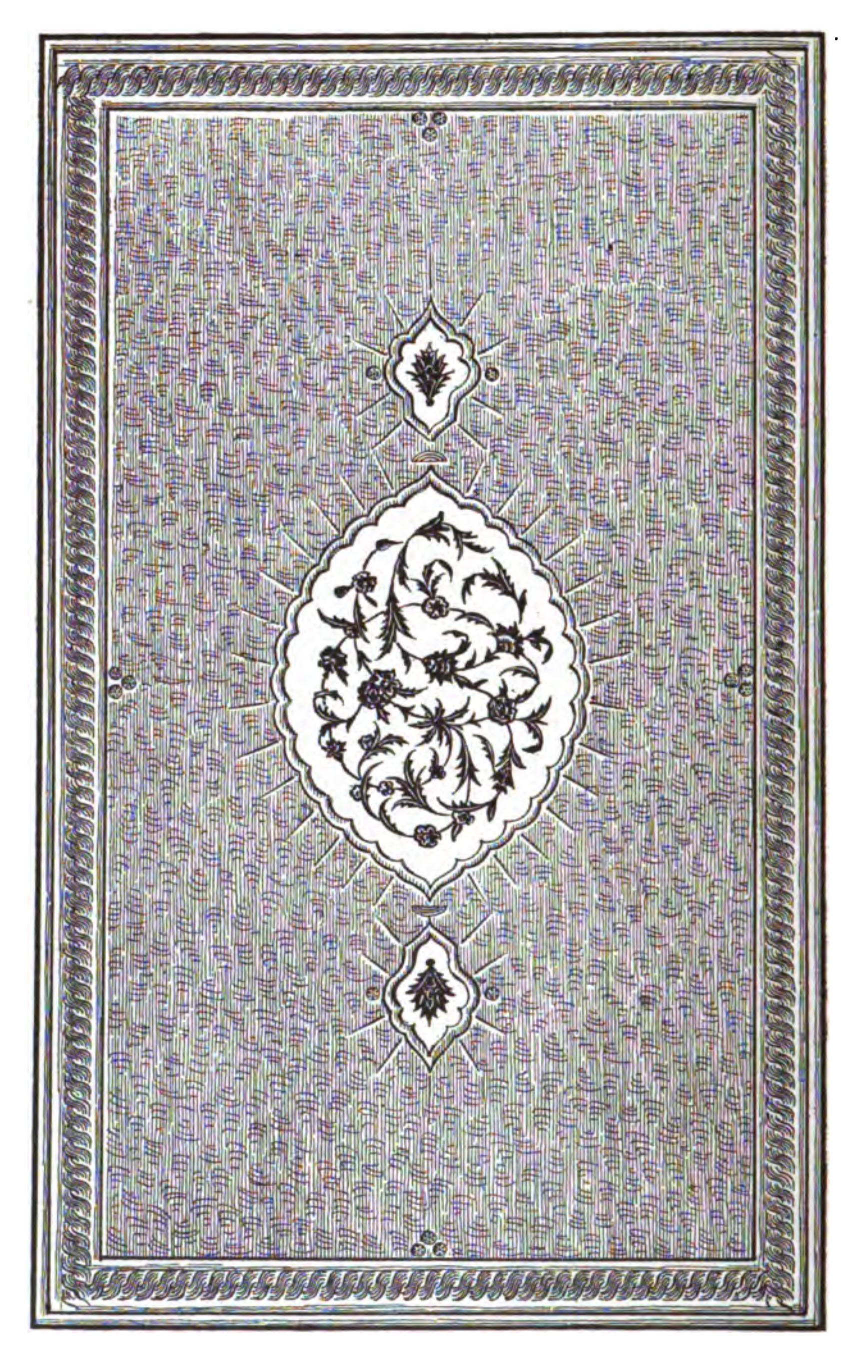


Fig. 5. Persischer Einband. 17. Jahrhundert.

Über den Band mit rein persischer Ornamentirung werden wir weiterhin noch zu sprechen haben, obgleich derselbe sich hier dicht anreiht.

Bei diesen Bänden finden wir sehr häufig und Ecken in braunem Leder geprägt oder, besonders bei den älteren Bänden, mit freier Hand ausgeschnitten; es geschah dies so fein und zierlich, daß diese Arbeiten kaum von den geprägten zu unterscheiden sind. Wahrscheinlich ist, daß

das Muster vorher gleichfalls mit einer Kamelhautmatrize vorgepreßt und nachher ausgeschnitten wurde. Die in dieser Weise ausgeführten Innenseiten sind fast immer mit blauem Grunde untermalt, in einem Falle mit Goldpapier, in einem anderen mit grüner Seide unterlegt. Offenbar schnitt man das Leder an der betreffende Stelle aus dem bereits aufgeklebten Spiegel heraus und setzte es später an die gleiche Stelle wieder ein. Der Zusammenstoß wurde mit einer gemalten Goldlinie gedeckt, auch sind hier und da sparsam einzelne Ranken vergoldet.

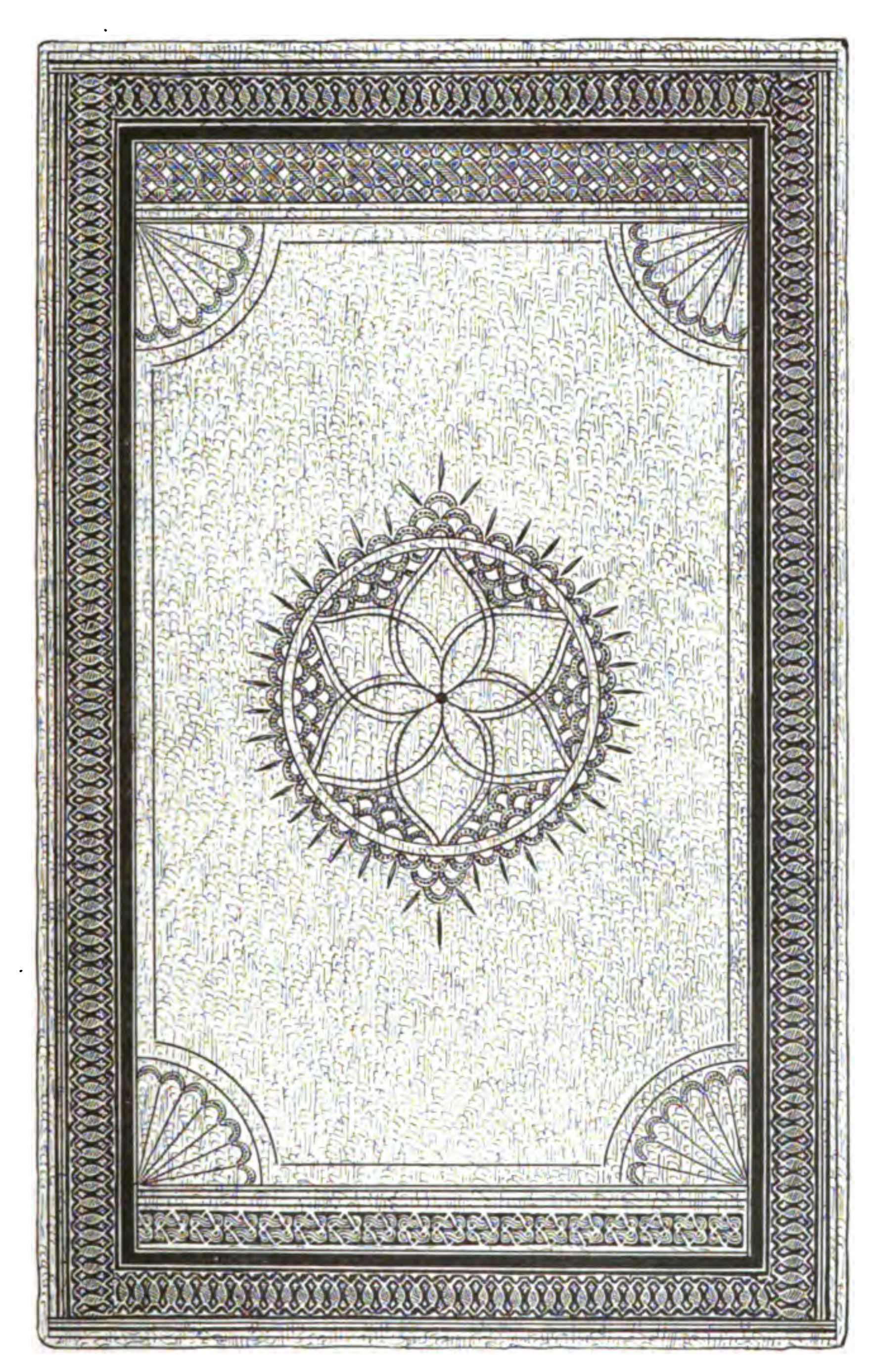


Fig. 6. Arabischer Einband mit Mittelstück und Ecken in Fächermanier. 16. Jahrhundert.

Da jedoch, wo mehrfarbige Untermalung

des Grundes stattfand, sind diese durchbrochenen Lederverzierungen vergoldet. Es ist dies der Fall bei allen den Büchern, welche liturgischem Gebrauch dienten, und in mehreren Fällen ist da die ganze Innenseite mit Verzierungen dieser Art bedeckt. Gerade bei diesen Exemplaren ist der Beweis zu erbringen, daß die Zeichnung auf alle Fälle vorher aufgeprägt wurde, denn dieselbe ist da, wo sich das Muster wiederholt, immer wieder aneinander gesetzt. Ja eine umlaufende Kante besteht aus einigen dreißig Stücken, welche, nach Maßgabe der Länge der Stanze, aneinander gefügt sind.

Dagegen haben wir noch einen anderen eigenartigen Band kennen zu lernen mit ausschließlich türkischen Motiven, wie solche heute noch vorzugsweise üblich sind; offenbar sind diese Bände als letztes Aufflammen orientalischer Bindekunst zu betrachten, bevor dieselbe so schnell in einer Weise niedersank, daß man zur Zeit kaum berechtigt ist von einer modernen orientalischen Buchbinderei zu reden. Und eine ganz eigene, höchst originelle Technik ist es, die hier auftaucht: die Ledergravirung in Verbindung mit Pinselvergoldung. Reiche Verzierungen, besonders ein großes Mittelstück, sind in strengen Ornamenten, bei denen die bekannte Erbsenblüte vorwiegt, auf das nasse Leder mit dem Stift gravirt, nicht allein in Konturen, sondern auch mäßig ausgeführt und in Verbindung mit ganz kleinen, gepunzten Rosetten, welche sehr vorsichtig angewendet wurden. Alle diese Ornamente sind nachher mit dem Pinsel vergoldet, indem der von den Konturlinien begrenzte Raum gefüllt wurde. Nachträglich sind, möglicherweise mit gewärmtem Stift, die Gravirungen nochmals nachgezogen.

Auf diese Weise entstand eine sehr eigenartige Verzierung. Ja in einem Falle sogar ist in braunes Leder ein großes rotes Mittelfeld, eine Art Vierpaß, eingesetzt; der Zusammenstoß ist mit einer schmalen, punzirten Kante gedeckt, und auf diese Weise eine Arbeit geschaffen, die fast ohne Abänderung sofort als Vorbild für eine moderne Decke gelten könnte. (Abb. 3.)

Den Grundformen dieser Ornamente ähnlich sind diejenigen des türkisch-anatolischen Papierbandes, aber ein warnendes Beispiel für unser modernes Kunsthandwerk. Wir dürfen diesen Band an Wert etwa dem Pappbande vom Anfange des 19. Jahrhunderts gleichstellen, wir finden hier die gleichen Zeichen des Verfalls: Sparsamkeit in Anwendung des Materials, dieses selbst schlecht, und höchst mangelhafte, plumpe Technik. — Haben alle anderen orientalischen Bände ohne Ausnahme zierliche, nicht allzu starke Deckel, mit äußerst genau und scharf behandelten Kanten, nebst zierlicher Ornamentirung, so haben wir hier einen höchst miserablen Lumpendeckel, der schlecht gearbeitet, rauh und holperig ist, bei alledem so dick und plump, daß er den unangenehmen Eindruck des Ganzen noch erhöht. Der Überzug ist Papier, in der Farbe stets die des Propheten: grün; war schon der Deckel uneben, so ist's das Papier nicht minder. Nur der Rücken ist rotes, schlecht bearbeitetes Schafleder. Die einzige Ornamentirung ist ein eingepreßtes Mittelstück, das in der Zeichnung allerdings meist nicht ungeschickt ist; es wurde dasselbe aber auf ein Stück aufgeklebtes Gold- oder Silberpapier oder aber auf Zinnfolie gedruckt. Dies wurde dann mit einem farbigen, meist roten Lasurlack, der ganze übrige Deckel mit einem dickflüssigen Lack überzogen. Innen ist der Deckel mit einem groben, ungefärbten Papier beklebt. Und trotz alledem hat der Deckel seinen Zweck erfüllt: es ist keiner vorhanden, der irgendwie beschädigt wäre, ja selbst die Insekten haben es vorsichtig vermieden, davon Notiz zu nehmen. Allem Anschein nach haben wir es hier mit einem Handwerksprodukt vom Ende des vorigen oder Anfang des laufenden Jahrhunderts zu thun.

Wir machen jetzt den Sprung zum persischen Bande, also von einer heruntergekommenen Technik zur höchsten Vollendung.

Verblüffend sind diese Arbeiten in ihrer Wirkung, geistreich in der Anordnung und Linienführung. Oft findet sich mitten auf dem Deckel nur ein kleines Mittelstück, aber dann von einem Reiz, der sich umso mehr steigert, je länger man diese kleinen Kunstwerke betrachtet und studirt. Scharf gepreßte Pflanzenmotive, meist nur wenige, sich leicht durchschlingende Ranken mit schmalen, scharf gezackten Blättern und kleinen Blüten, entweder vergoldet auf dunklem Grunde, oder umgekehrt, seltener Hellgold auf Dunkelgold, — doch auch mit Ecken, ja auch in der ganzen Buchfläche bedruckt sind diese vortrefflichen Bände vorhanden. (Abb. 4 und 5.)

In einem einzelnen Falle besitzt die Düssel-

dorfer Sammlung einen Deckel, der unter und in den Zweigen eines Baumes allerlei Getier zeigt, oder richtiger gesagt, zeigte. Offenbar hat dieser Band einem strenggläubigen Türken sehr wohl angestanden, doch nach den Worten des Korans: „du sollst dir kein Bildnis machen“, hat er in barbarischer Weise mit dem Messer die Tierchen herauszuschneiden versucht; dennoch kann man Affen, einen Reiher, ja ein Reh und ein Eichkätzchen in den Umrissen erkennen.

Alle Bände dieser Art sind meist sehr kräftig und dauerhaft vergoldet. Die Vergoldung widersteht dem Wasser und selbst schärferen Waschmitteln, doch ist es noch ein Rätsel, auf welchem Grunde sie hergestellt ist. Daß es ein Harz- oder Lackgrund ist, scheint außer Zweifel zu stehen, zweifelhaft dagegen ist es ob Blattgold oder Gold in Staubform aufgetragen ist. Wahrscheinlich wurde beides vereint angewendet. Der Grund ist immer punzirt und scheint es, als ob diese Punzirung nicht auf der Matrize gravirt, sondern erst nach der Vergoldung erfolgt wäre.

So viel ist aber sicher, daß die besseren Arbeiten nach dem Vergolden noch mit einem Stift oder feinen Polirstahl, auch wohl einem Zahn nachgearbeitet, geglänzt und weiter ausgeführt wurden.

Das schönste, was die wiederholt angezogene Sammlung hiervon besitzt, ist ein Band, der außen allerdings in dem sogenannten gemischten Stil, aber technisch hochvollendet ornamentirt ist. Innen jedoch, auf olivenfarbigem Grunde trägt er ein dunkelrotes Feld, und auf diesem, von wenigen Ranken umgeben einen Granatapfel von wunderbarer Schönheit.

Der so viel besprochene Lackeinband ist ein von unseren Begriffen über den Einband völlig abweichendes Unikum. Es sind zwei Deckel, im Rücken mit Leder verbunden, und beiderseits mit einem Kreidegrund versehen. Dieser Grund ist völlig glatt und eben geschliffen und dann mit farbigen Malereien, ähnlich den alten Miniaturen, bedeckt, die je nach der Entstehungszeit Figuren zwischen Rankenwerk, Jagdstücke, Blumen oder Ornamente darstellen. Das Ganze ist dann zu wiederholten Malen mit einer Lackschicht überzogen. Dieser Lack ist mit der Zeit ganz dunkelbraun geworden; nach Ablösung desselben jedoch stehen die Farben in einer Reinheit, als seien dieselben erst vor kurzem aufgetragen. Eigentümlich, und wohl durch die Technik oder die Beschaffenheit der Farben geboten, erscheint der Umstand, daß alle Schmucksachen und Geschmeide erst nach dem Auftrage einer Lackschicht aufgemalt wurden. Möglich auch, daß, wie im abendländischen Mittelalter Schreiber und Illuminator zwei Personen waren, hier in ähnlicher Weise der Maler erst seine Arbeit vollendete und mit einem Lacküberzug schützte, bevor er sie an den weitergab, der die Schmucksachen aufsetzte. Erwähnt sei hierbei noch, daß in einem Stücke gewissermaßen ein Übergangsprodukt vorhanden ist, welches in Aquarellfarben direkt auf weißes Papier gemalt und mit Dammarlack überzogen wurde, während die anderen scheinbar mit Schellacklösung behandelt sind.

Wir sind am Ende unserer kurzen Abhandlung, die lediglich auf die Sammlungen des Centralgewerbevereins in Düsseldorf Bezug nimmt, und mit Recht. Besteht ja doch im gesamten Abendlande keine zweite Sammlung von gleicher Auswahl und gleicher Ausdehnung. Mögen diese wenigen Ausführungen dazu anregen, daß auch dieser Teil einer vergangenen Kunstindustrie eines möglichst eingehenden Studiums gewürdigt werde, um nach und nach die Entstehungszeiten der verschiedenen Arbeitsweisen und deren Hauptsitze genauer zu bestimmen.

Nicht minder aber soll das Vorstehende dazu anregen, daß insbesondere die Fachleute sich für diese Spezialsammlung erwärmen, sie besuchen und verstehen lernen, um in möglichst breiten Schichten des Buchgewerbes die Lehren der alten orientalischen Meister kund werden zu lassen.



Altdeutsche Goldschmiedekunst auf dem Wege nach Rom.

Mit Abbildung.

Das Geschenk, welches die österreichischen Erzherzoge dem Papste Leo XIII. zu dessen Jubiläum gewidmet haben, verdient besondere Beachtung, weil es ein altes deutsches Kunstwerk ist, dem eine kurze Erinnerung an dieser Stelle zu widmen durchaus angemessen erscheint. Ich thue es um so mehr, als dasselbe dem fränkisch-rheinischen Gebiet entstammt und nach Aussage des Vorbesitzers Eigentum eines Mainzer Erzbischofs und vielleicht gar des Kardinals Albrecht von Brandenburg soll gewesen sein. Eben wegen seiner vorgeblichen oder wirklichen Beziehungen zu Mainz war es mir vor nicht langer Zeit von München aus zum Kauf angeboten worden. Es war dort aus Privatbesitz aufgetaucht, ohne daß es mir gelingen wollte, die Spuren zu verfolgen, welche etwa über den Zusammenhang mit Mainz näheren Aufschluß gewähren konnten. Eigentümlich blieb immerhin, daß ohne sichere äußere Merkmale dennoch Mainz als der Ursprung genannt wurde, während ebensowohl jeder andere Ort zwischen Main und Rhein dafür sich anführen ließ. Das Stück bildet ein Reliquiar in Buchform von ungewöhnlicher Größe. Den flachen Holzkasten füllen sorgfältig ausgestattete Holztafeln, die gleich Blättern befestigt zum Umwenden eingerichtet sind und in goldbenähten Seidenkißchen Reliquien auf die Monatstage verteilt enthalten. Die Vorderseite ist mit einem figurenreichen Metalldeckel von teilweise vergoldetem Silber geschmückt, wie ihn das Mittelalter, und teilweise die spätere Zeit noch, zur Ausstattung von gottesdienstlichen Formularien mit Vorliebe verwendete. (S. die Abb. S. 75.)

Der Deckel ist als Rahmen mit vertieftem Mittelfeld behandelt. Letzteres enthält eine Kreuzigungsgruppe mit Rundfiguren von ansehnlicher Größe. Das Kreuz setzt über einer Flachnische mit gebrochenem Spitzbogen auf, darin Veronika mit dem Schweißtuch aus der Fläche getrieben dargestellt ist. Frei sich abhebendes Laubwerk rankt von dem Fuß des Kreuzes nach beiden Seiten und bildet prächtige Konsolen, worauf Maria und Johannes stehen. Das Kreuz selbst wird von ähnlich gebildetem Ranken- und Laubwerk baldachinartig überdacht. Der Grund ist durch fein gezeichnete Blütenranken von getriebener Arbeit belebt. Unter den Kreuzarmen, wie an dessen Fuß und zu Häupten sitzen große Edelsteine in Blütenkelchen.

Den Rahmen umziehen geriefelte, flache Rundstäbe. In den Ecken sind die Zeichen der Evangelisten angebracht und auf den Längsseiten, gleichfalls in stark gerundeter Arbeit, auf architektonischen Konsolen die Bilder von Petrus und Paulus und zwei heiligen Bischöfen; der eine führt als Beizeichen ein Schwert, der andere ein Buch. Reizend sich verknüpfende Ranken mit Edelsteinen in der Mitte bauen sich als Baldachine und als füllende Zier zwischen den figürlichen Schmuck des Rahmens hinein.

Die ursprüngliche Anlage dieses Prachtdeckels weist auf die Spätzeit des Mittelalters hin, und füglich darf man den Anfang des 16. Jahrhunderts als Entstehungszeit desselben annehmen. Das Stück hat indessen mannigfache Veränderungen erfahren, mehr sogar als u. a. Dr. A. Ilg in einer kurzen Besprechung in der Wiener „Presse" unlängst glaubte annehmen zu sollen. Gotische Behandlung zeigt nur mehr der äußere Rahmen mit den Evangelisten, dem Veronikabilde, den Figuren von Peter und Paul, sowie das Ranken- und Blätterwerk. Die Figuren der Kreuzigungsgruppe und die beiden Bischöfe entstammen viel späterer Zeit und zudem folgen sie ganz verschie-

dener Bildung. Während die Kreuzigung überschlanke Körperformen aufweist, die etwa an italienische Vorbilder anklingen, sind die Bischofsfigürchen gedrungen und sehr hausbacken deutsch; ebenso ist der reiche blumengemusterte Grund (mindestens gesagt) entschieden jünger.



Reliquiar, Silber zum Teil vergoldet. Anfang des 16. Jahrhunderts.
Geschenk der deutschen katholischen Fürsten an S. H. Papst Leo XIII. zum 50jährigen Priesterjubiläum.

Ob der Deckel ursprünglich als Einband eines liturgischen Buches diente, mag dahingestellt bleiben. Mit seiner jetzigen Verwendung aber dürften die bezeichneten Umgestaltungen im wesentlichen zusammenhängen. Die sehr feine, in Gold auf Seide ausgeführte Fassung des Inneren weist nämlich entschieden auf das 17. Jahrhundert hin. Sehr niedlich sind die Monatsnamen in reizend behandelte Kartuschen gefaßt; dazwischen stehen heilige Namenszüge und Engelsköpfe, von welchen ausgehend laufendes Ornament über den breiten Mittelsteg sich zieht. Mit dieser, dem 17. Jahrhundert angehörigen Einrichtung und Schmückung des Reliquiars selbst dürfte die Umänderung der Vorderseite, bezw. die Verwendung derselben zu ihrem dermaligen Zweck erfolgt sein, was nicht ausschließt, daß einzelne Teile, wie die kleinen Bischofsfiguren, die Engelsköpfe auf den Ecken und die Schließen noch späteren Ursprungs sind.

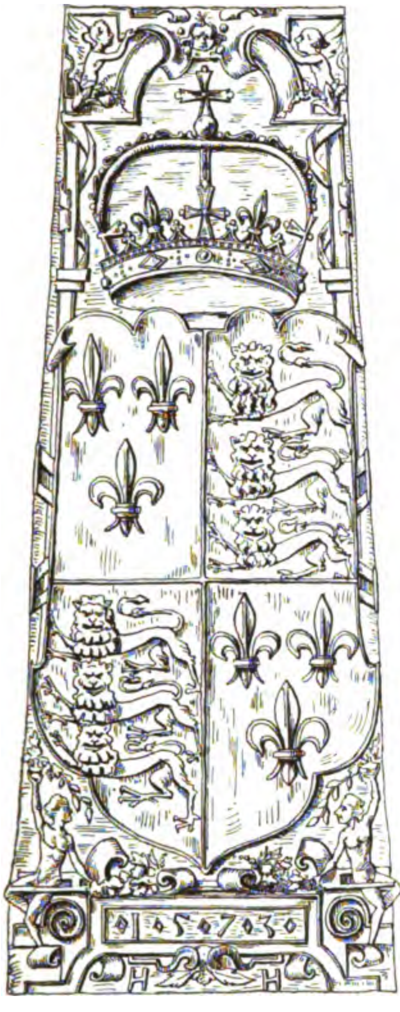
In seinen ältesten Teilen weist das Stück auf fränkische Goldschmiedearbeit hin, und die Ergänzungen, namentlich die bischöflichen Heiligen, verraten ebenfalls das recht geringe Handwerk unserer Gegend. Bei der Größe und Pracht des Werkes lag es nahe, dasselbe in entsprechender Gesellschaft, in einem reichen Kirchenschatze zu vermuten: man dachte an den alten Mainzer Domschatz. Allein mit Unrecht. Denn die ganze Einrichtung des Reliquiars weist auf die Bestimmung für die häusliche Andacht; so etwas war nicht Sache des großen „Heiligtums" einer Domkirche. Überdies geben die bis ins letzte Jahrhundert gebräuchlichen Inventarien des Mainzer Domschatzes keinerlei Aufschluß über ein Stück gleicher oder ähnlicher Art. Damit ist jedoch keineswegs ausgeschlossen, daß es vielleicht Eigentum eines fränkisch-rheinischen oder selbst eines Mainzer Kirchenfürsten gewesen sei und die Herkunft aus diesem Kreise somit im allgemeinen eine gewisse Begründung hat. Jedenfalls ist der Reliquiar in seiner Gesamterscheinung heute noch ein Prachtstück kirchlicher Edelschmiedekunst und in seinen älteren Teilen von hohem künstlerischen Reiz; an vornehmer Gediegenheit werden mit diesem Ehrengeschenke sicher nur wenige in die Schranken treten können.

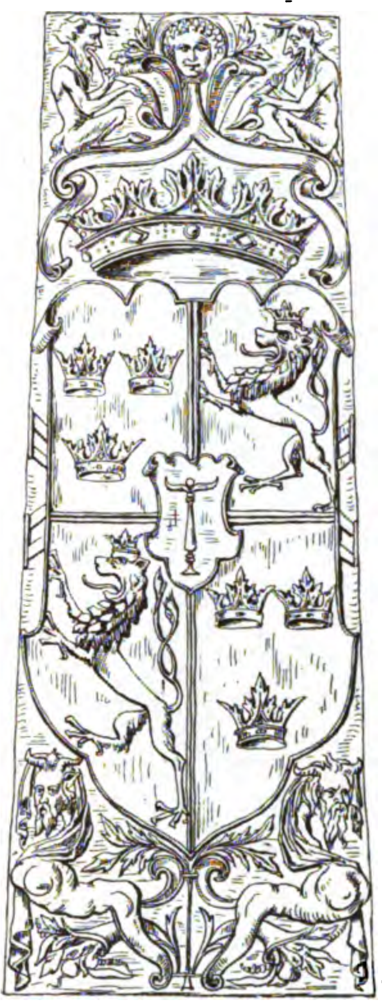
Mainz.

Friedrich Schneider.



Schmuckstück, angeblich aus Atchin (Sumatra). Rot gebeiztes Gold mit Edelsteinen





P. B.

Wappen von England. Wappen von Schweden.
Von einer Siegburger Schnelle. (Vergl. Abbildung S. 78.)

Siegburger Schnelle.

Mit Abbildungen.

A. P. — Die Siegburger Schnelle aus dem Besitz des Herrn Th. Haniel in Ruhrort, welche wir in Abbildung geben, zeichnet sich durch besondere Schärfe und Klarheit des Reliefs, in künstlerischer Hinsicht durch die vortrefflichen, mustergiltigen Wappen aus.

Die drei senkrechten Reliefstreifen zeigen in dreifacher Wiederholung unten die Gestalt des heil. Michael auf dem überwundenen Drachen stehend, darüber in der Mitte das Wappen von Dänemark (DENEMERC), rechts und links die Wappen von England und Schweden, in den Formen des 16. Jahrhunderts. Die Größe der bekrönten Wappenschilde hat für das umgebende Ornament nur wenig Raum gelassen, welcher mit großem Geschick ausgefüllt ist. In einem Zierschild unter dem englischen Wappen ist die Jahreszahl 1573, darunter die Meisterbuchstaben H H (Hans Hilgers) angebracht.

Irgendwelche Beziehung auf ein besonderes Ereignis ist in der Vereinigung der drei Wappen auf dem Krug nicht zu sehen: die alten Töpfer benutzten eben ihre Formen, wie sie gerade paßten; die Wappen waren ihnen ein einfacher Zierat, der



Siegburger Schnelle. Im Besitz des Herrn Theobald Hantel in Ruhrort.

je nach Bedarf angebracht wurde. Befand sich in solcher Form zufällig eine Jahreszahl, so wurde auch diese wieder abgeformt, so daß sehr viele Krüge aus späterer Zeit sind, als die darauf angebrachte Jahreszahl angiebt.

Aus den sächsischen Archiven.

Von Cornelius Gurlitt.

IV.

Drechsler am sächsischen Hofe.

Nachdem durch den neuen Katalog der Herren Julius und Albert Erbstein das grüne Gewölbe zu Dresden dem Studium mehr erschlossen wurde, ist es wohl an der Zeit, einiges urkundliche Material aus dem 16. Jahrhundert zu weiterer Erforschung der dort aufgehäuften Kunstwerke der Renaissancezeit herbeizubringen, das vielleicht bei neuen Untersuchungen von Wert sein dürfte. Es sei diesmal der Drechsler am sächsischen Hofe gedacht.

Wiederholt findet Egidius Lobenicht, als einer der Drechsler des Kurfürsten August, im Kataloge Erwähnung. Über denselben fand ich nachfolgende Notizen:

Egidius Lobenich (Lobenicht, Lovenicht oder Löbenich) aus Köln wurde am 20. Nov. 1584 als Hofdrechsler bestellt und beauftragt, „weil er seiner kunstreichen, fleißigen Arbeit halben gerühmet“, den Herzog, späteren Kurfürsten Christian im Drechseln zu unterrichten. Das Drechseln wurde ja auch vom Kurfürsten August mit Eifer betrieben und blieb bei der noch heute aufrecht erhaltenen Überlieferung der sächsischen Fürsten, ein Handwerk zu erlernen, lange von denselben bevorzugt, bis es durch das Buchbinden verdrängt wurde. Lobenichts Gehalt wurde auf die stattliche Höhe von 200 Thlr. festgestellt (Best. 1583—1585 Loc. 33342 fol. 378). Am 29. Nov. 1585 wurden ihm 300 Thlr. zu einem Hauskauf (Cop. 501 fol. 338) und am 20. Nov. 1588 abermals 500 Thlr. bewilligt (Cop. 551 fol. 245). Vor dem 10. April 1595 muß er gestorben sein, denn an diesem Tage werden seinen Kindern als seinen Erben 2 Jahrsolde zu ihrer Erziehung auf ihr Ansuchen bewilligt, dafür jedoch das Werkzeug,

soweit es in die kurfürstliche Dreherei gehört, zurückgefordert (Hofbuch 1590 u. 91 Loc. 8684). Von dem eigenen Werkzeug und fertigen Arbeiten Loberich's wird am 21. Sept. d. J. „zur Lust der jungen Herrschaften“ noch einiges angekauft (Kammers. 1595 Th. II Loc. 7302 fol. 115—121) und schließlich am 31. Dez. 1595 der ganze Nachlaß des Meisters für 307 fl. erstanden, da sich auch „einige geheime Sachen, die nicht unter die Leute sollen“ in demselben befanden.

Der zweite Drechsler, den der Katalog nennt, ist Georg Weckhardt.

In den Urkunden wird derselbe Georg Wecker genannt und als aus München stammend bezeichnet. Er erscheint zuerst in den Akten unter dem 27. Jan. 1576, an welchem Tage Kurfürst August seinen Hofdrechsler Christof Koller beauftragt, dem „jungen, geschickten Drechsler“, den Herzog Ferdinand von Bayern zu ihm gesendet habe, um sich in Schloß Annaburg bei Torgau des Kurfürsten Drehzeug zu besehen, weil an demselben mancherlei fehle, das Dresdner Drehzeug zu zeigen und ihm nach seinen Angaben durch den Hoftischler Georg Fleischer eine Drehlade machen zu lassen (Cop. 413 fol. 27). Bald darauf schickte der Herzog Wilhelm von Bayern eine andere Drehlade, die auf Befehl des Kurfürsten vom 2. Juli 1576 im Dresdner Schloß solange aufbewahrt werden sollte, bis der junge bayrische Drechsler wiederkomme. Derselbe war also inzwischen zu seinem Fürsten zurückgekehrt (Cop. 414 fol. 125). Gleichzeitig schickte August an Wilhelm als Gegengeschenk „allerlei seltsame Bergarten“ (Cop. 413 fol. 193). Schon am 30. Juli bittet er jedoch, man möge ihm an Stelle des versprochenen, den inzwischen eingetroffenen jungen Drechsler ganz überlassen, „da derselbe auf der Drehbank guten Bescheid wisse“ (Cop. 413 fol. 211). Dies scheint denn auch geschehen zu sein, denn am 2. Febr. 1577 wurden der Barbara Weckerin, der „alten Hofdrechslerin zu München, in der Schwabinger Gassen wohnhaft“, 100 fl. Jahrgeld bewilligt, wird aber ihre Bitte, ihren Sohn zu entlassen, weil ihr Mann, der herzoglich bayrische Hofdrechsler Hans Wecker gestorben sei, nach Rücksprache mit Herzog Albrecht von Bayern abschlägig beschieden (Cop. 433 fol. 10); derselbe vielmehr am 13. Jan. 1578 als Hofdrechsler mit 200 fl. und freier Kost und gleichfalls mit der Verpflichtung, den Herzog Christian im Drehen zu unterrichten, angestellt. (Best. 1576—1581 Loc. 33342 fol. 506). Der Mutter, deren Jahrgeld gleichzeitig auf 50 fl. herabgesetzt wurde, gewährte man dagegen die Freude, ihren Sohn in München wiederzusehen, wohin ihn August mit einem Schreiben an den Rat der Stadt am 10. Mai 1578 sendete, damit er sich einen Schein über seine ehrliche Geburt und Abkunft besorge, der wohl zu seiner Aufnahme in die Dresdener Innung nötig war (Cop. 440 fol. 95). Am 25. Sept. 1578 giebt August seinem Kammermeister Befehl, ihn, die Kurfürstin Anna und deren Kinder auf der Hochzeit Weckers, der sie hierzu geladen, zu vertreten (Cop. 440 fol. 251). Überhaupt tritt er bald zu seinem neuen Herrn in ein persönliches Verhältnis: Am 28. Nov. 1578 wird er auf Schloß Annaburg mit den „bewußten Sachen“ gerufen (Cop. 439 fol. 253). Am 31. März 1580 wird ihm im Dresdner Schloß eine Werkstätte eingerichtet (Cop. 456 fol. 374). Am 13. März 1581 erhält er den Auftrag zum „Administrator“ nach Halle zu gehen, und dorthin „928 Possiereisen in rothen Heften gefaßt, mit welchen man allerlei Gesims, Karnies, Stäbe, Schafftgesims, Kapitel, Postamentensims und andere Lehrung drehen kann“, mitzunehmen. Dem Administrator aber wünscht August, daß er „solcher Drehezeug und zugehörige Eisen Wohlgefallen und gute Lust und Ergötzlichkeit darob haben möchte“. „Und wäre uns lieb fährt das Schreiben fort, und gönnen Ew Liebden von Herzen daß Sie viel Langeweil damit vertreiben und ein kunstreicher vortrefflicher Dreher darauf werden mögen“. (Cop. 466 fol. 32.) Auch des Kurfürsten Christian I., seines Schülers, Gunst wußte sich Wecker zu erhalten; denn derselbe gab ihm einen empfehlenden Brief (vom 18. Juli 1587) an Herzog Wilhelm mit, als er abermals nach München zog, um die Erbschaft seiner inzwischen verstorbenen Mutter anzutreten (Cop. 543 fol. 181) Auch fernerhin, so 1588, 1590 und 1591 wird er als Hofdrechsler mit den 1578 festgestellten Bezügen genannt. (Best. 1588—89 Loc. 32,963 fol. 36 — Hofbuch 1590—91 Loc. 8684.) Später fand ich seinen Namen nicht mehr. Auf seinem Siegel befindet sich nebenstehendes Wappen.

Wir erwähnten bereits den Meister Christof Koller, auch Köhler genannt, als einen

Dresdner Drechsler. Auch dieser stammt nicht aus Sachsen, sondern ist ein Nürnberger Er wurde am 17. Mai 1559 zunächst au ein Jahr bestellt, um „des Drehstücke und des Zeuges zu warten“ und als Leiter der kurfürstlichen Drehstube (Best. 1548—63 Loc. 33,340 fol. 227). Erst unter dem 10. April 1575 fand ich seinen Namen wieder, wo er als Zeugwärter in der Drehstube genannt wird und als solcher beauftragt wird, dem Kurfürsten „alle Vortheile zu weisen“ (Best. 1575 Loc. 33,342 fol. 373). Am 14. März d. J. erteilt der Kurfürst den Auftrag, 24 Eichen für ihn zu fällen (Cop. 417 fol. 33), und am 7. Sept. 1575 wird er selbst angewiesen, die Karten von Bayern und Böhmen, die mit Leisten in einem Zimmer des Dresdner Schlosses eingesetzt sind, herauszunehmen und sie in gedrehten Büchsen nach Mühlberg ins Hoflager zu schicken (Cop. 404 fol. 215). Er wird noch einige Male genannt, so als er den Auftrag erhielt, Bildwerk an einem bestoßenen Ofen im Freiberger Schloß auszubessern (Schloßbau Freudenstein 1577—1579), ferner wird er am 26. Dez. 1586 mit 200 Thlr. jährlich als Hofdrechsler und Bolzendreher angestellt (Bestell. 1586 Loc. 33,342 fol. 661), aber am 1. Mai 1590 werden schon seiner Witwe für 100 fl. die von ihm hinterlassenen Drehzeuge Bolzen, Federn und Holz abgekauft.

Sonst werden noch an Drechslern in kursächsischen Landen genannt:

Hans Fidler oder Fideler, der 1561 ein Häuschen an der Rennbahn besaß (Cop. 280 fol. 75), am 15. März 1563 aber aus kurfürstlichen Diensten entlassen wurde (Tageregister 1563—4 Loc. 8679).

Georg Gabriel wird am 9. Dez. 1588 als Büchsenmeister bestellt, da er sich „mitt einer ablenglichten Drehekunst angegeben“ (Best. 1590 Loc. 32,963 fol. 237). Erhält 50 fl. Lehrgeld als Büchsenmeister, in welcher Stellung er noch 1592 genannt wird (Best. 1592 Loc. 32,964 fol. 347).

Georg Han oder Hayn, welcher am 3. Mai 1572 500 fl. zu einem Hauskauf erhielt (Cop. 367 fol. 230), am 1. Febr. mit 114 fl. 6 gl. Jahresgehalt bestellt wurde (Best. 1575 Loc. 33,242 fol. 196), am 28. Dez. 1579 für eine „künstliche Drehlade“ 50 fl. erhielt, aber schon als des Kurfürsten „gewesener Drechsler“ bezeichnet wird (Cop. 449 fol. 35).

Wolf Heller in Torgau, dessen Drehzeug am 7. Juni 1588 nach Dresden geschafft wurde (Cop. 551 fol. 147), wo er noch 1590 als mit 50 fl. Jahrgeld angestellt genannt wird (Hofbuch 1590 Loc. 8684).

David Hirschfelder, der Steindrechsler welcher am 7. November 1574 den Auftrag erhält, nachdem er mit dem Hofmaler Hans Schröer bei Weißenfels Alabaster gefunden hat, nach Marmor zu suchen (Cop. 376 fol. 426), bei welchem Unternehmen er sich jedoch ungeschickt und unzuverlässig erweist, so daß an seiner Stelle am 29. Jan. 1575 der Bildhauer Rosseni mit demselben beauftragt wird (Cop. 376 fol. 426, Art. und Bau 1573—78 Loc. 9126 fol. 230). Trotzdem bietet sich Hirschfelder nochmals an, aus Alabaster Tische, Bänke, Estrich, Schalen, Becken etc. zu machen, und übersendet zugleich Steinproben, die schöner seien als die hessischen, braunschweigischen und englischen (Art. und Bau 1573—78 Loc. 9126 fol. 243), so daß er wiederholt bestellt wird, nach edlem Gestein zu suchen (Best. 1575 Loc. 33,842 fol. 206).

Fabian Merckel, Drechsler in Freiberg, macht um 1578 gedrehte Säulen für das Treppengeländer der Schloßbrücke zu Freiberg (Schloßbau Freudenstein 1577—78).

Gregor Sahn, Drechsler in Torgau, arbeitet 1563 für den kurfürstl. Haushalt (Tageregister 1563—64 Loc. 8679).

Hans Seher, Drechsler in Dresden, macht 1563 eine Büchse für die Karten des Kurfürsten (Ebendaselbst).

Georg Stal, Drechsler zu Torgau, lieferte 1563 Meßstäbe für den Kurfürsten (Tagereg. 1563 Loc. 8679).

Hieronimus Steinbeißer, Drechsler aus Prag, wird am 14. Juli 1575 in kurfürstl. Dienste bestellt (Best. 1575 Loc. 33,343 fol. 9), ist jedoch schon vor dem 19. Febr. 1578 gestorben (Cop. 439 fol. 18). Sein unmündiger Bruder wird zu Hans Turß, Drechsler zu Prag, in die Lehre gegeben.

Schließlich wird Pankraz Zeller von Regensburg, später Bürger zu Eger, seit dem 17. Nov. 1583 mit 150 fl. Jahrgeld in Sachsen bestellt mit dem Auftrag, nach Schloß Colditz überzusiedeln, um den Saal desselben mit Leuchtern etc. zu zieren „und daran sein Meisterstück und Kunst zu beweisen“ (Best. 1583—5 Loc. 33,342 fol. 180). Im Jahre

1584 arbeitete er dort mit Hilfe eines Tischlers (Cop. 492 fol. 17, Cop. 543 fol. 146) an künstlichem „Gegitter vor ein Fenster“ und anderem (Cop. 492 fol. 217). Jedoch reichte er mit seinem Gehalte nicht, so daß er 1586 einen Vorschuß erhielt (Cop. 535 fol. 249). 1587 kaufte er ein Haus in Colditz, wozu ihm die kurfürstl. Kammer 400 fl. vorstreckte (Cop. 543 fol. 392), aber erst 1591 scheint das Hauptwerk, der Leuchter, fertig geworden zu sein. Er kostete 249 fl. 1 Gr. 6 Pf., wovon Zellers Rechnung 160 fl. betrug. Der Rotgießer Georg erhielt 42 fl. (Kammers. 1591—2 Th. IV. Loc. 7297 fol. 104). Am 1. Dez. 1593 wurde Zeller entlassen (Kammers. 1593 Th. IV. Loc. 7299 fol. 346). Es dürfte der Vater des Jakob Zeller sein, welcher auch als Drechsler genannt wird.

Bücherschau.

IX.

Brücke, E., Die Physiologie der Farben für die Zwecke des Kunstgewerbes. Zweite Auflage. 8°. 309 S. mit 31 Illustrationen. Leipzig, S. Hirzel.

R. G. Ernst Brücke's Buch von der Physiologie der Farben, das im Jahre 1866 auf Anregung der Direktion des kaiserlich österreichischen Museums für Kunst und Industrie erschien, gehört zu den höchstgepriesenen und am wenigsten gelesenen Büchern. Ihm geht es wie Sempers Stil. Beide enthalten einen herrlichen Schatz beherzigenswerter Lehren, beide fußen auf umfassendster Sachkenntnis, und doch kann weder das eine noch das andere sich rühmen, thätig eingegriffen zu haben in unsere allgemeine Kunstbildung. Bei Semper mag die Eigenartigkeit der Darstellung es erklären helfen, wenn die Praktiker, für die ja das Buch bestimmt war, sich von ihm ferne hielten und es den Ästhetikern und wenigen Historikern überließen, den edlen Wissensschatz zu heben. Bei Brücke fällt die sprachliche Seltsamkeit weg; es giebt in unserer Litteratur wenig von echt wissenschaftlichem Geiste getragene Werke, die sich leichter und angenehmer lesen. Aber, so denkt die bunte Menge, wer will sich heuer über ästhetische Berechtigungen im Urteil über die Farbenharmonie belehren lassen? Lernt sich das nicht spontan mit wachsender Übung und Einsicht? Was helfen dem praktischen Gewerbsthätigen, dem Maler, dem Dekorateur, dem Dessinateur und Stofffabrikanten die gediegenen Vorschriften, wenn er ihre Richtigkeit nicht selbst erfahren hat? Sie schützen keineswegs vor den gewaltsamsten Mißgriffen; und wenn uns auch noch so oft an Guichards Harmonietafeln demonstrirt wird, daß die und die Farben gute Verbindungen mit einander eingehen, sie geben uns in der Praxis kein Kriterium an die Hand von hinreichender Verläßlichkeit. Violett ist ohne Zweifel für das Auge unserer Generation eine Farbe von schwer zu besiegender Unleidlichkeit, und wenn man uns auch die das Grelle des Eindruckes lösende Komplementärfarbe daneben stellt, wir werden ihr nicht eher Geschmack abgewinnen, als bis unser Auge durch stete Wiederkehr daran gewöhnt ist. Wer Acht hat auf den Farbenwandel in den jüngsten textilen Erzeugnissen der Mode, wird sich der Beobachtung nicht erwehren können, daß das von der Theorie verpönte Violett mehr und mehr in unscheinbaren Nüancen vordringt. Auch die Malerei der Impressionisten kann das lehren. Seit die Künstler die Dinge wiedergeben, wie sie sie im grellen natürlichen Sonnenlicht sehen, ohne Umschweife und beschönigende Abänderung, stellt sich neben dem hellen kalten Weiß der violett-blaue Ton unabweisbar ein und verdrängt die warmen Töne. Erst thut es uns weh, schmerzt unser Auge. Bérauds bekannte Dame mit ihrem Lilakleid, die bei heller kalter Mondnacht hinaustritt aus einem grell mit Gas erleuchteten Ballzimmer, ist für unser Auge noch vor zwei Jahren ein Monstrum an Farbenreiz gewesen. Heute urteilen wir milder. Die Lichtmaler, die Thorheiten à la Manet, haben unsere Schüchternheit im Lilaschen besiegt, und schon gönnen wir dem feinen Genossen

Gewerbe, Voßstraße 32 II; der Vorsitzende ist dort täglich, mit Ausnahme des Mittwochs, von 1—3 Uhr anzutreffen.

Die Redaktionen derjenigen öffentlichen Blätter, denen dieser Aufruf nicht besonders zugehen kann, werden um dessen gefällige Verbreitung gebeten.

Berlin, den 6. Dezember 1887.

Das Landeskomité für die deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung zu München 1888.

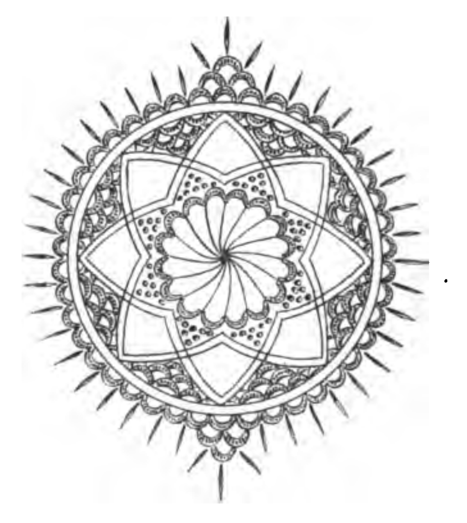
Der Vorsitzende:

K. Lüders, Geheimer Oberregierungsrat.

(Folgen die Namen der Mitglieder des „Geschäftsführenden Ausschusses“ und der Mitglieder des Komités.)

Kunstunterricht.

P. **Die Verlagsbuchhandlung von Paul Bette** in Berlin hat auf Veranlassung mehrerer Vorstände von Kunst- und Kunstgewerbeschulen ein sehr dankenswertes Unternehmen ins Leben gerufen, welches für die betreffenden Lehranstalten, Museen, aber auch für Sammler von Wichtigkeit werden dürfte: sie hat es unternommen Photographien kunstgewerblicher Gegenstände in erster Linie als Vorlagen für den Unterricht und den Gebrauch in der Werkstatt systematisch zusammenzustellen. Fast alle öffentlichen und zahlreiche Privatsammlungen in Deutschland und dem Ausland haben photographische Aufnahmen ihrer Schätze anfertigen lassen und teils selbst oder durch Vermittlung von Photographen und Buchhändlern in den Handel gebracht. Oft sind es größere Mengen, oft nur einige wenige Blätter, meist zu niedrigen Preisen, um der Industrie billige Vorbilder zu liefern. Ein großer Teil der Photographien sind — zum Teil wohl wegen der Schwerfälligkeit, mit der manche Institute zu arbeiten pflegen — mehr oder weniger unbekannt geblieben, haben nicht die wünschenswerte Verbreitung gefunden und daher ihren Zweck, Nutzen zu stiften, nicht erfüllt: weder die betreffenden Institute, denen die Objekte gehören, noch die Industrie hat Vorteile davon gehabt. Um so dankenswerter ist daher das Unternehmen der Verlagsbuchhandlung, welche große Mengen solcher Photographien aus öffentlichen und Privatsammlungen in Deutschland, Österreich, Italien, Spanien, Schweden, Rußland in Mustermappen systematisch geordnet hat und diese Mappen zunächst zur Ansicht behufs Auswahl versendet. Es leuchtet ohne weiteres ein, welche Vorteile dieses Arrangement bietet. Diese losen Einzelblätter gestatten eine Auswahl des für die besonderen Zwecke des Unterrichts oder des Kunstgewerbes Erforderlichen, während die umfangreichen Sammelwerke sich oft aus den Abbildungen der verschiedensten Gegenstände des Kunstgewerbes zusammensetzen und so nötigen, neben dem Wünschenswerten auch ferner liegendes, minder nutzbares Material mit zu erwerben. Sie haben ferner den Vorteil großer Billigkeit, weil der Preis unmontirter Photographien je nach Größe zwischen 50 bis 100 Pf. variirt, während die Publikationen in Heften sich meist erheblich höher stellen. Wir halten es geradezu für einen Fehler, wenn Gewerbemuseen die Reproduktionen ihrer Schätze durch derartige Sammelwerke verteuern und für einzelne Verleger Privilegien schaffen, statt durch Herstellung möglichst billiger Einzelblätter in weiteste Kreise anregend zu wirken. Die schwierige Frage des Vertriebs ist durch das vorliegende Unternehmen gelöst; die ganze Einrichtung ist ohne Schwierigkeiten erweiterungsfähig, es werden sich immer kleinere Gruppen aus der Masse aussondern lassen, so daß die Auswahl zunehmend leichter und bequemer wird. Auch werden sich dadurch manche Ausstellungs- und andere Publikationen, die heute niemand kauft, weil für ihn unter 50 Tafeln nur zwei oder drei von Interesse sind, noch verwerten lassen, indem man sie in Tafeln auflöst und diese in den betreffenden Mappen unterbringt. Von großem Wert würde es sein, wenn die Architektur, vor allem der Innenausbau bei dem Unternehmen Berücksichtigung fände; die vielfachen fruchtbringenden Anregungen, welche die photographischen Innenansichten englischer und amerikanischer Wohnungen gegeben haben, veranlassen uns diesem Wunsch offen Ausdruck zu geben. Im übrigen wünschen wir dem Unternehmen guten Fortgang und wohlverdiente Unterstützung.





Mittelstück eines arabischen Buchdeckels. Gestrichen und gepunzt. 16. Jahrhundert.


Auflage 5125.
Kunstanzeiger
Zeilenpreis 30 Pf.
verbunden mit der „Zeitschrift für bildende Kunst“ und dem „Kunstgewerbeblatt“,
Centralorgan für die Bestrebungen der Kunstgewerbevereine.
Erscheint Mitte jedes Monats.


Kunst bringt Gunst!
Soeben erschien in 2ter Aufl.
VADEMECUM
des ORNAMENTZEICHNERS von
HEINRICH SCHULZE
Taschen-Musterbuch mit über
1200 Ornamentmotiven
aus allen Stilarten mit Angaben
bez. der Färbung, farbig ausgeführter
Probetafel. 36 Farbenmustern, vielen
practischen u. lehrr. Erläuterungen,
Zeichnungen von Prof. Hildebrandt.
Für Künstler u. Kunstgewerb-
treibende, Industrielle
Gebunden 3 Mark
Verlag von T.O. Weigel in Leipzig.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Farbige Vorlageblätter. Zum Gebrauch für den Unterricht im Freihandzeichnen entworfen und gezeichnet von **C. Deditius.** 20 Tafeln Querfolio. In Mappe 9 M.

Äusserst geschmackvolle, stilgerechte Muster, welche meist sofort im Kunstgewerbe verwendet werden können. Durch Angabe der für Ausführung zu wählenden Farbenmischungen ist die Hauptschwierigkeit beim Unterricht im Entwerfen farbiger Ornamente überwunden.

☞ Das Werk ist in sämtlichen Gewerbeschulen des Grossherzogtums Hessen eingeführt. ☜



In meinem Verlage ist erschienen:

Das Schönheitsideal in der Malerei

von

Hans Moser

Gr. 8°. 16 Bogen stark mit 46 Vollbildern in Originalband.

Preis 6 Mark.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung oder gegen Einsendung des Betrags (nicht Nachnahme) vom Verleger. Nur zur Ansicht wird das Buch nicht versandt.

Leipzig. **Bruno Lemme.** (5)

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Wilh. Lübke,

Geschichte der Architektur

6. Aufl. 2 Bände mit 1001 Illustrationen. Preis 26 M., geb. in Calico 30 M. in Halbfranz 32 M.

F. A. Schütz, Leipzig
übernimmt Einrichtungen ganzer Wohnungen, hält großes Lager von Tapeten, Teppichen, Möbelstoffen, Gardinen, Möbeln aller Stile, echten alten Goblins und wirklich antiquen, nicht nur alten Perser Teppichen.

Auf Wunsch wird ein Katalog franko zugesandt.

ADRESSEN aller Branchen u. Länder liefert unter Garantie: Intern. Adress.-Verl.-Anst. (C. Herm. Seibe) Leipzig 1. gegr. 1864. Katal. ca. 450 Branch. = 5 000 000 Adress. f. 20 Pfg. fr. (12)

Ars industrialis.

Eine Verlagsbuchhandlung, welche architektonische und kunstgewerbliche Verlagswerke edirt, wünscht mit Herren, welche flotte und originelle Entwürfe fertigen, in Verbindung zu treten. Adressen erbitten unter **Ars industrialis** durch **R. Mosse, Berlin SW.** (4)

Für Architekten, Maler, Bildhauer, Bauhandwerker etc. etc.

☞ **Anerkannt vorzügliche Werke.** ☜
Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Der kleine Altdeutsche.
(Gote.)
Grundzüge des altdeutschen Baustils.
Von **C. Heideloff.**
3 Kurse mit 116 Kupfertafeln. Preis Mk. 14.40.

Der kleine Grieche.
Taschenbuch
der altgriechischen Säulenordnungen.
Von **C. Heideloff.**
Mit 12 Kupfertafeln. Preis Mk. 1.—

Der kleine Byzantiner.
Taschenbuch des byzantinischen Baustils.
Von **C. Heideloff.**
Mit 36 Kupfertafeln. Preis Mk. 5.—

Der kleine Vignola.
Lehre von den fünf Säulenordnungen.
Von **C. Heideloff.**
Mit 16 Kupfertafeln. Preis Mk. 1.

Anleitung zur Schattenkonstruktion
bei architektonischen Zeichnungen.
Von **C. Heideloff.**
Mit 22 Kupfertafeln. Preis Mk. 1.50.

Vorstehende Werke können auch von uns direkt bezogen werden; den betreffenden Betrag bitten uns zuvor in Briefmarken oder per Postanweisung einzusenden, wonach sofortige frankierte Zusendung erfolgt.

Verlag
der **Friedr. Korn**'schen Buchhandlung
in **Nürnberg.**

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Stufengang des elementaren Ornamentzeichnens.

Mit Kolorier- und Komponierübungen

von

MARTIN LUDWIG,

Zeichenlehrer in Leipzig.

Zweiundsiebzig schwarze und 12 farbige Tafeln.

4°. In Mappe Mark 10.—.

Das neue Werk hat in Fachkreisen und von der Fachkritik (z. B. im „Praktischen Schulmann" von Direktor Alb. Richter, in der Fortbildungsschule von Hrn. Lehrer Pache) hohes Lob geerntet und wird als ein vortreffliches ausgezeichnet ausgeführtes, sehr gut ausgestattetes und dennoch billiges Unterrichtsmittel gepriesen. „Einen Hauptvorzug des Stufenganges" bildet die planmässige Einführung in das Gebiet der Farbe." „Besonderen Wert möchten wir auf das legen, was über Komponierübungen gesagt wird." „Wir wünschen dem vortrefflichen Werke, dessen Durchsicht schon Genuss und Erquickung bietet, eine recht fleissige Benutzung in allen Arten von Schulen". [74

Wandtafeln

für den Zeichenunterricht an Volksschulen und gewerblichen Fortbildungsschulen von **Georg Gräf.**

20 Blatt auf Hanfpapier, 68×84 cm., mit Text.

Preis in Mappe 10 M.

„Diese Sammlungen sind aus jahrelanger Schulpraxis hervorgegangen und ihre Herausgabe ist durch das Bestreben veranlasst, für den Massen- und Gruppenunterricht ein durchaus brauchbares Material zu bieten".

Soeben erschien und übernahmen wir den Vertrieb für Deutschland:

L'Art décoratif appliqué à l'Art Industriel.

Recueil des Oeuvres
de
Gille-Marie Oppenord
Premier architecte de Monseigneur le Duc d'Orléans, Régent du Royaume.

contenant deux mille motifs avec fragments de
consoles, agrafes, cartels, trophées, portes, autels, chandeliers, lutrins, girandoles, tombeaux, fontaines, cheminées, décorations d'appartements etc.

à l'usage des
architectes et décorateurs, joailliers et orfèvres, ébénistes, fabricants d'ornements pour appartements, estampeurs, sculpteurs, ornemanistes, peintres sur faïence et porcelaine etc.

Un volume de 120 planches, gr. 4°.
Preis Frcs. 60.— = M. 48.—.

Eine äusserst reichhaltige Sammlung von Motiven für Architekten, Dekorateure, Kunsthandwerker u. dergl.

Frankfurt a. M.

Joseph Baer & Co.

Buxtehude
Bau-, Maschinenbau-, Tischler- u. Maler-Schule
Eintritt: Juli, Oktober, Januar u. April.
Schulgeld 60 M. (6)

Druck von August Pries in Leipzig.

Lith. Anst. v. J. G. Fritzsche, Leipzig.

D

Gı

Zu
oder
(nich
zur A
Lei

Verl

6.
P-

eb.
trk

déc
rt h

des
de
le Opp
de Monseig
nt du Royau
lle me
de
trophées,
randoles,
s, décorati

tiars et
ments
teurs,
por-



Geschnittene Leinen-Spitze mit Seide, Gold u. Silber benäht.
Spanien, Anfang des 17. Jahrhunderts.

Kunstgewerbeblatt. IV. Bd.

Lith. Anst. v. J. G. Fritzsche, Leipzig.



Fig. 14. Genähte Spitze. Alençon. Anfang des 18. Jahrhunderts.

Aus der Spitzensammlung des Kunstgewerbemuseums zu Berlin.

Von Max Heiden.

Mit Illustrationen im Text und einer Tafel.

II.

Die beiden ältesten Arten der Nadelspitze des 16. Jahrhunderts, welche sich auch gewöhnlich in alten Musterbüchern abgebildet finden, sind **point coupé**, italienisch punto tagliato und **punto reticella**. Diese Spitzen, nach der Technik so benannt, kommen angeblich zuerst in Italien und später in Frankreich, Deutschland u. s. w. vor, überall unter derselben Bezeichnung.

Von ihnen ist point coupé die älteste Art; sie entsteht dadurch, daß man das auf Leinwand gezeichnete Muster ausschneidet — wie der Name sagt — auch durch Ausziehen der Kett- und Schußfäden durchbricht und im Knopflochstich umnäht: point rébord nennt der Franzose dies leichte Relief, wie es durch den point de boutonnière entsteht. Das Netz, die Grundlage des Musters, wird in vielen Fällen auch von neuem mit der Nadel in den Ausschnitt hineingearbeitet. Die einfachste Art von point coupé kommt, zum Sternmuster ausgenäht, in kleinen quadratischen Feldern auf Decken, zwischen Filetborten und gestickten Füllungen vor. Als Besatz ist sie anfangs noch unmittelbar mit der Stickerei vereinigt. Sobald diese zurücktritt, bauen sich die durchbrochenen Sterne, in Umrahmung von rechteckigen und lambrequinartigen Feldern in Borten und zackigen Abschlüssen neben einander auf. Die Muster der points coupés sind jedoch nicht, wie man hieraus schließen könnte, immer geometrisch; die betreffenden Felder enthalten vielmehr oft andere Figuren, z. B. Bänder, welche zu schräg gestellten Voluten geordnet sind, oder einseitig gebildete Ornamente aus Blatt- und Blumenwerk. Jedoch treten diese immer nur als strenge Formen auf, welche sich eher der Gotik als der Renaissance anzupassen scheinen.

Unter Fig. 8 geben wir einen der ältesten point coupé in $^2/_3$ natürlicher Größe wieder. Obgleich nicht der feinsten Art angehörig, ist diese Spitze insofern interessant, als an ihr die Technik klar ersichtlich ist: die Leinwand ist nicht, wie in den meisten Fällen, völlig ausgeschnitten oder ausgenäht, sondern an manchen Stellen als Muster stehen geblieben. Unser Beispiel, als Deckenborte gearbeitet, wie die nicht ganz erhaltene Ecke zeigt, setzt sich aus zwei Rändern mit drei schmalen Begleitbörtchen zusammen. Im oberen Rande und in den Zacken sind die Netzfäden einfach in Kreuzform, z. T. mit kleinen Zähnchen (picots) ausgenäht; die dadurch entstandenen Winkel werden mit Kreislinien gefüllt. An den Innenrändern der Zacken ist das stufenweis ausgeschnittene Leinen mit kleinen Löchern durchbrochen, die Außenränder sind mit größeren picots, in Form kleiner Schleifen, besetzt. Der Rand über den Zacken ist durch umnähte Fäden, welche eine Wellenlinie mit Kreisen bilden, gemustert und die Begleitbörtchen treten als breite durchbrochene Ziernähte auf.

Der obere Rand dieser Spitze, überhaupt

die ganze Art und Weise der Arbeit, erinnert übrigens an jene persischen Deckchen des 17. und 18. Jahrhunderts — man bezeichnet sie als Korandecken oder Schleier —, welche in ähnlicher Technik, also durch Ausschneiden und Ausziehen des Leinengrundes durchbrochen und in gelblich weißer Seide gestickt sind. Es erscheint daher die Frage berechtigt, ob man nicht diese Technik schon in früherer Zeit im Orient geübt habe, und sie durch Italien vom Orient zur weiteren künstlerischen Ausbildung übernommen worden sei.

Nach Mdme. G. Despierres „Histoire du point d'Alençon" (Paris 1886) sind schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts points coupés in Alençon nachgeahmt worden, und die Beispiele, „dick ausgeschnittene Model", im Sibmacherschen Musterbuche von 1597 beweisen, daß zu derselben Zeit diese Spitze auch in Deutschland bekannt war.

Ferner ist durch eine Spitze in der Berliner Sammlung, welche einen Doppeladler zeigt, sichergestellt, daß auch in Spanien point coupé gearbeitet wurde.

Punto reticella (wörtlich Netzspitze) ist nur mit der Nadel im Knopflochstich gearbeitet, hat jedoch im Muster vieles mit dem point coupé gemein. Es ist eine weiter ausgebildete Spitze genannter Art und verrät sogar in der ersten Zeit noch den Ursprung der Ausziehspitze. Hieraus erklärt sich denn auch, daß in Musterbüchern ein und dieselben Dessins einmal unter dem Namen coupé, das andere Mal als reticella vorkommen. Besonders reizvoll gestaltet sich der punto reticella durch die vielen picots an den Umrandungen der Sterne und Zacken.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts und besonders im 17. verliert sich auch hier die Strenge in der Zeichnung, und selbst menschliche Figuren, Vögel und Blumen, wie solche die Abbildung Nr. 7 (S. 10) im ersten Teil dieses Aufsatzes zeigt, kommen darin vor.

Das schönste Beispiel, was uns in dieser Art vorgelegen hat, besitzt das Berliner Kunstgewerbemuseum in einer 120 : 180 cm großen Decke, welche aus 11 × 7 quadratischen Feldern, abwechselnd in point coupé und punto reticella mit herrlichen Sternmustern 2c gefüllt und von einer handbreiten Borte umgeben ist.

Die dritte Spitze, welcher wir neben dem point coupé und dem punto reticella in Musterbüchern begegnen, ist punto in aria (d. i. Spitze in der Luft). Sie zeigt, daß die Spitzenmuster und mit ihnen die Technik gegen Ende des 16. Jahrhunderts eine schnelle Entwickelung nahmen.

Man mochte wohl bald empfinden, wie unbequem das mit der Zeit reicher werdende Muster dem quadratischen Netzgrunde einzupassen war, und nähte daher dasselbe nach der Zeichnung unmittelbar auf Pergament aus. Damit aber die einzelnen Teile nachher nicht auseinanderfielen, wurden sie unter sich und an den die ganze Spitze umgebenden Rändern durch Fäden verbunden. So entstanden die brides, welche im 17. und 18. Jahrhundert, nachdem sie weiter ausgebildet waren, so bezeichnend wurden für gewisse Arten von Spitzen.

Durch diesen Fortschritt hatte man nun allerdings zur Entfaltung des Musters einen viel weiteren Spielraum gewonnen. Und die alten punti in aria zeigen denn auch, welch reiche und mannigfaltige Formen sich ohne weiteres auf dieses Gebiet übertrugen, gleich denjenigen der übrigen Kleinkünste der Renaissance. Gleichwie in derselben Zeit die auf Leinen mit farbiger Seide gestickten italienischen Handtuch- und Deckenborten zierliches, wellig gelegtes Rankenwerk mit nach oben und unten ausbiegenden Blatt- und Blumenzweigen zeigen und deren Zacken, in lambrequinartigen Formen ausgeschnitten, einzelne Sternblumen und Früchte füllen, gerade so reich und vielseitig ist der punto in aria gemustert; jedoch mit dem Unterschiede, daß hier alles eines Grundes entbehrt und „in der Luft" schwebt.

Man hat für die Art von Spitzen, welche nicht im Netzgrund gearbeitet sind, den Namen guipure, und auch punto in aria wird häufig so genannt; doch ist damit eine spätere Art desselben gemeint, nämlich jene, in welcher das Muster schwerer, zusammenhängender und vor allem aus einem genähten Bandstreifen gebildet ist. (Vergl. Nr. 9.) Es wird übrigens zweckmäßig sein, bei diesem sogenannten späten punto in aria einen Augenblick zu verweilen.

Nach dem Namen kann punto in aria eine ganz generelle Bezeichnung sein für eine im 16. und 17. Jahrhundert genähte Spitze ohne Netzgrund, und man würde hiernach sicherlich Hunderte von Spitzen so bezeichnen können, wenn diese Benennung ausreichend wäre. Entscheidend sind hier die Fragen nach Ort und Zeit.



Fig. 3. Türkisch-ägyptischer Band in braunem Leder mit rotem Mittelfeld. 16. bis 17. Jahrhundert.

Die bekannte herrliche venetianische Reliefspitze entsteht nämlich bald nach dem punto in aria am Ende des 16 Jahrhunderts und wird auf gleiche Weise wie dieser, d. h. ohne Netz auf Pergament gearbeitet. Es läßt sich nichts dagegen einwenden, daß der nur aus genähten Bandstreifen gebildete spätere punto in aria sowohl in Italien als auch in Frankreich und Spanien, an allen Orten nachgeahmt wurde, so ist es erklärlich, daß Zeit und Ort der Entstehung des späteren punto in aria nicht ganz leicht zu bestimmen sind.

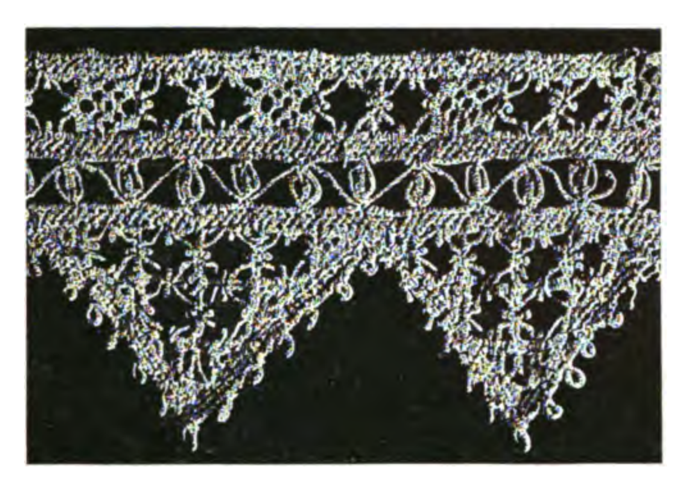


Fig. 8 Point coupé. 16. Jahrhundert.

Uns scheint der echte italienische punto in aria derjenige zu sein, welcher zwischen der schon beschriebenen Zeichnung unverhältnismäßig große Lücken und ungleiche brides hat: Unvollkommenheiten, wie sie eine neue unausgebildete Technik eben mit sich bringen mußte.



Fig. 9. Genähte Spitze. Italien, Ende des 16. Jahrhunderts.

ein verkommener oder nachgeahmter point de Venise sei. Das würde z. B. von der unter Nr. 9 abgebildeten Zackenspitze gelten.

Da nun aber der point de Venise, so-

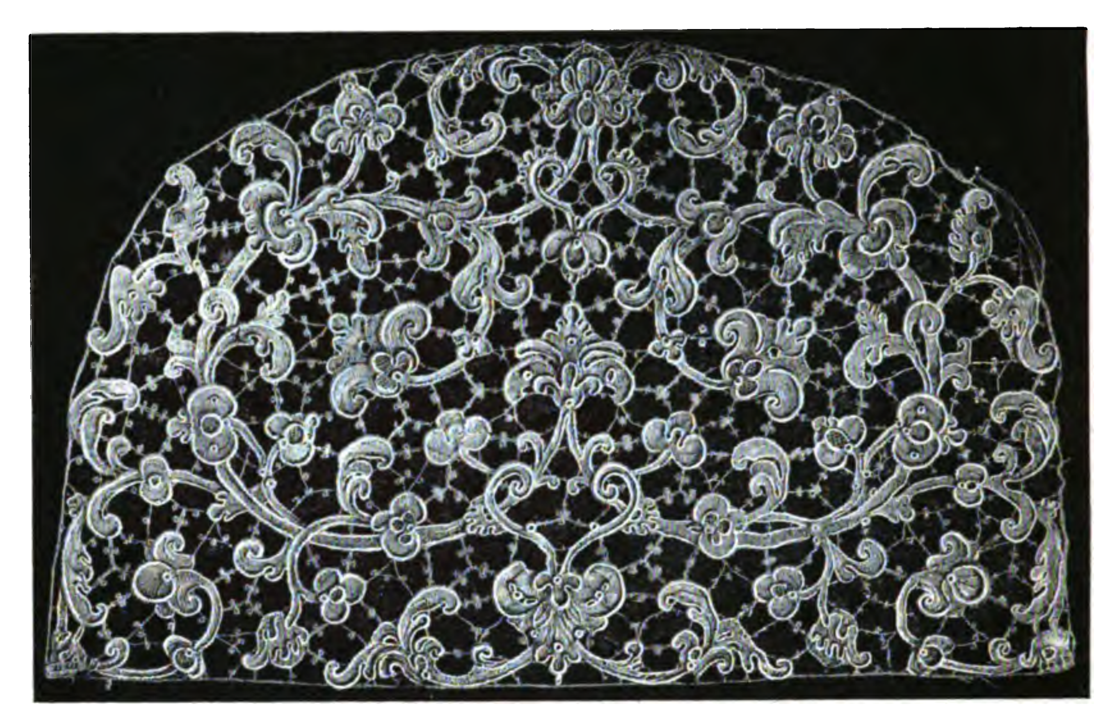


Fig. 10. Genähte Spitze; sogenannter point de Venise. 17. Jahrhundert.

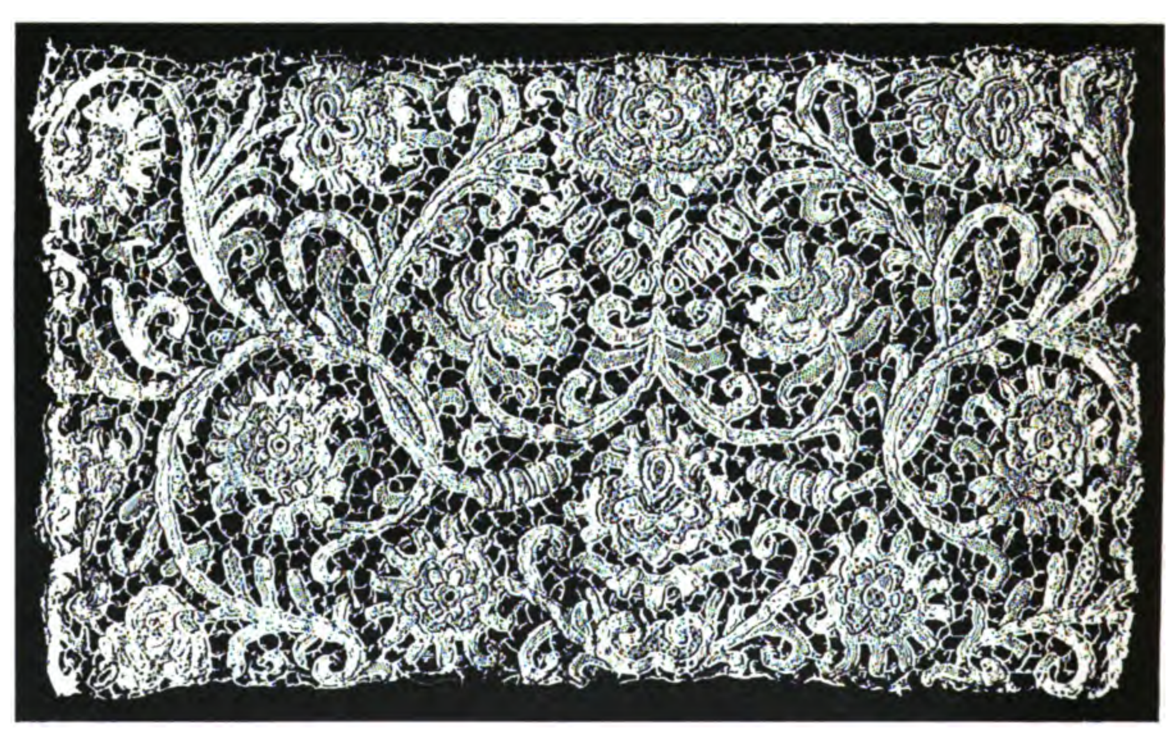


Fig. 11. Genähte Spitze. Alençon, Ende des 17. Jahrhunderts. (Gewerbe-Museum zu Düsseldorf.)

Der späteren Art dieser Spitze, welcher eigentlich ein anderer Name gebührt, giebt man oft die Bezeichnung „genähte Spitze im Stil der Litzenspitze". Aber auch dies ist nicht zutreffend, da doch die Litzenspitze, mit dem gewebten Bande zwischen dem schon wabenförmigen brides-Grund, ein Produkt aus dem Ende des 17. oder gar erst aus dem 18. Jahrhundert ist. (Vergl. Abbildung 13.)

Bevor wir aber von dem point de Venise und seinen verschiedenen Nachbildungen reden, kommen wir noch einmal auf eine geschnittene Spitze zurück, welche dem 17. Jahrhundert angehört. (Vergl. die kolorirte Tafel.) Dieselbe hat mit jener frühen Art point coupé nicht die geringste Verwandtschaft, ja sie ist ihrer ganzen Art nach überhaupt schwer mit den übrigen Nadelspitzen des 17. und 18. Jahrhunderts, welche sich doch alle mehr oder weniger dem point de Venise anschließen, in Einklang zu bringen; sie nähert sich eher den in der Renaissance-Zeit so beliebten kostbaren Aufnäharbeiten, nur daß auch sie, ähnlich wie punto in aria, eines Netzes oder Grundstoffes entbehrt. Die Vereinigung des durchbrochenen Leinen mit Stickerei in Gold, Silber und farbiger Seide verschafft ihr schon eine hervorragende Ausnahmestellung unter ihren Schwestern.

Das Muster ist, wie gesagt, nach einer schwarzen Konturzeichnung aus dem Leinen herausgeschnitten. Unser hier in halber Größe wiedergegebenes Original, deren, nebenbei bemerkt, nur noch wenige erhalten sind, zeigt dasselbe zur Hälfte; die andere Seite zeigt dieses Muster in nochmaliger Wiederkehr nach links umschlagend. Eine Ranke aus Blattwerk und Akanthuskelchen rollt sich nach oben und unten zu einer Volute auf; alle Nebenzweige endigen in stilisirte Blüten, dazwischen kleine Vögel. Die eine Achse ist betont durch auf- und niederwachsendes Blattwerk, mit welchem die Voluten durch einen Knauf verbunden sind. Die zweite Achse ist leider nicht erhalten.

Die durch das Ausschneiden des Musters ausgesprungenen Ränder der Leinwand wurden in sinnreicher Weise mit Fäden umzogen. Indem man aber mit diesem Kontur in den Leinenstoff hineinging, konnte das Umschlagen und Aufliegen der Blattspitzen, sowie die Überschneidung einzelner Ranken vortrefflich zum Ausdruck gebracht werden.

Der fehlende Grund wurde in etwas dadurch ersetzt, daß man die Gold- und Silberfäden[1]) an dem Kontur nach außen hin mit kleinen Schlingen (ringförmige picots, wie sie Ilg[2]) treffend bezeichnet) versah. Die Metallfäden sind mit der jedesmal dazu passenden Seide — Gold mit Grün und Rot, Silber mit Blau und Violett — in zierlichen Languettenstichen aufgenäht. Und schließlich hat die Nadel nachgeholfen, den breiten weißen Leinenstoff zu beleben, indem Blumen und Blattrippen durch Plattstichstickerei in farbiger Seide gefüllt wurden.

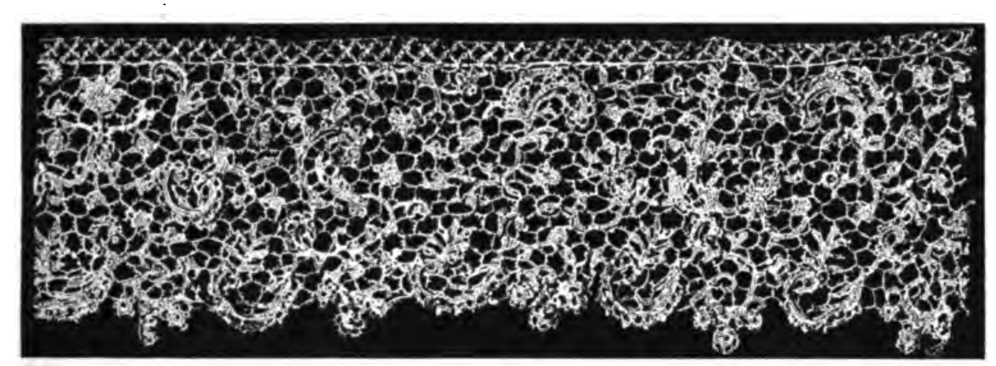


Fig. 12. Genähte Spitze; sogenannter point de France. Alençon, Anfang des 18. Jahrhunderts.

Bezüglich der Herkunft dieser Arbeiten schließen wir uns der Meinung Anderer an, welche Spanien als Ort der Entstehung bezeichnen. Die schon angeführte Verwandtschaft der Spitze mit den Aufnäharbeiten bestätigt diese Ansicht in Technik und Muster vollkommen. Es könnte nur noch Italien in Frage kommen. Hiergegen spricht aber das gänzliche Fehlen

1) Die Zeichnung giebt beides in Gold wieder.

2) Geschichte und Terminologie der alten Spitzen. Wien 1876.

dieser Muster in Spitzenbüchern: Guipüre mit Ösen finden sich nur in dem Buche „Le Pompe“ (1558). Nach der ganzen Anlage dieser Muster läßt sich jedoch mit Sicherheit annehmen, daß hierbei entweder an Metallspitzen oder an den genuesischen Guipüre aus farbig umsponnener Seide gedacht ist.

Ein einzig verwandtes Stück dieser geschnittenen Spitze besitzt das Kunstgewerbemuseum in Berlin in einer breiten Borte, welche in ähnlicher Weise mit farbiger Seide umnäht ist und eine Unterlage von grünseidenem Filet hat. Dieselbe ist bekannt geworden durch ihre Nachahmung für die Wiegendecke des ältesten Sohnes Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Wilhelm von Preußen.

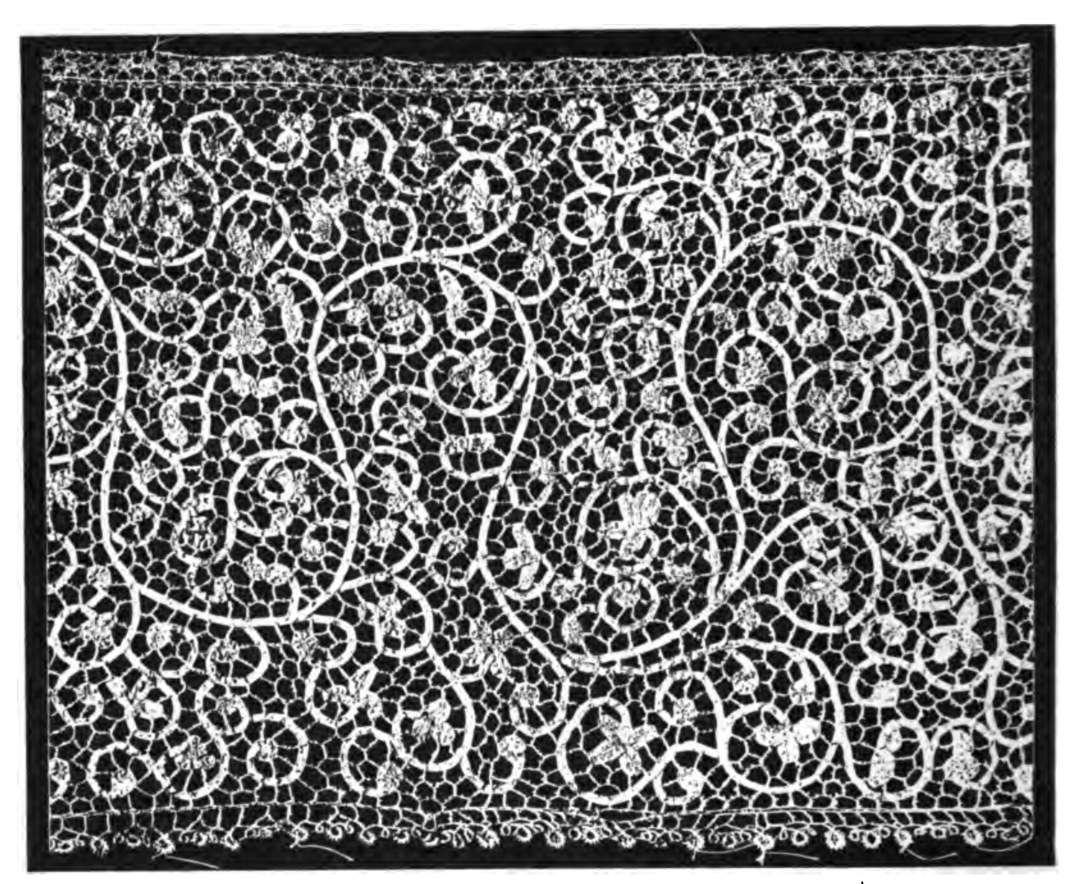


Fig. 18. Litzenspitze mit genähtem Grund. Ende des 17. Jahrhunderts.

Die vielgerühmte wunderbare venetianische Reliefspitze macht von allen Spitzen die Ausnahme, durch ihre eigenartige Schönheit am ehesten richtig erkannt und bezeichnet zu werden. Man bedient sich ihrer für die Nadelspitzen späterer Zeit in allen Ländern als Vorbild. Obwohl in derselben Art wie punto in aria hergestellt, unterscheidet sich point de Venise wesentlich von jenem. In ihm ist die Spitzennäherei zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet worden. Alle Flächen der breiter angelegten Ranken, Blätter und Blüten sind mit den verschiedenartigsten Maschen (réseau) durchbrochen. Durch aufgelegte dicke und dünne Schnürchen, aus übernähten Fäden gebildet, ist ihnen ein gewisser Körper gegeben. Dieses Relief ist innen und außen mit unzähligen kleinen picots besetzt. Ebenso reich ist der Maschengrund selbst. Anfangs mit einfachen picots besetzt, werden in späterer Zeit durch unzählige derselben kleine Rosetten und Palmetten an doppelt gelegten brides gebildet. Man nennt nach diesem feinsten Maschengrund die Spitze auch point de rose. Das Beispiel (Fig. 10), ein Haubendeckel, gehört dieser schönsten Art an.

Nicht mit Unrecht hat Gottfried Semper diese edelste aller Spitzen als „Glorie der Toilette“ bezeichnet.

Die gröbste Art des point de Venise, dessen plastische Wülste Ilg mit einem Relief von Stucco vergleicht, nennt man punto dei vermicelli, weil diese Wülste mit kleinen Würmchen zu vergleichen seien. Den feinsten wundervollen point de rose will man aber nicht mehr der kunstreichen Stadt Venedig zuschreiben. Die Franzosen — und auch in Deutschland schließt man sich teilweise der Meinung an — nennen ihn point de France: der erste und schönste, mit dem Frankreich den Reigen der Spitzenfabrikation eröffnet haben soll.

Bevor von den französischen Nachahmungen des point de Venise die Rede ist, möchten wir noch jenes in neuester Zeit mit vielem Erfolg nachgeahmten gestickten point de Venise gedenken. Man hat ihm bei uns den Namen „Elfenbeinstickerei" gegeben, weil auch von Elfenbeinspitze gesprochen wird. Jedoch ist diese Bezeichnung eine irrige, denn im Grunde genommen ist die Arbeit weiter nichts als eine Applikation in Leinwand auf Seide. Das ausgeschnittene und aufgenähte Leinen ist von dicken Schnürchen konturirt. Inmitten der Blätter und Blumen sind wiederum Schnürchen aufgelegt, einzelne Flächen in denselben sind durchbrochen und in verschiedenen Füllstichen gemustert.

Diese Arbeiten scheinen in Deutschland um das Jahr 1700 entstanden zu sein. Gleichzeitig mag bemerkt werden, daß im Anfang unseres Jahrhunderts in England der point de Venise durch Häkelei nachgeahmt worden ist.

Über französische Spitzen, insbesondere über die in Frankreich nachgeahmten venetianischen, sowie über die wichtigsten Fabrikationsstätten, Alençon und Argentan, besitzen wir eine wertvolle Arbeit in dem schon genannten Buch von Mme. Despierres. Danach kommen Filetarbeiten in Alençon zuerst im Jahre 1609 vor. Daß Marguerite de Valois, die Schwester Franz' I., die eigentliche Spitze eingeführt habe, wie vielfach behauptet wird, ist nach dortigen Angaben unrichtig.[3]) Katharina von Medici übertrug die Mode ihres Vaterlandes nach Frankreich und trug zur Vervollkommnung der Technik wesentlich bei. Sie selbst soll sehr geschickt gewesen sein in Filetstickerei und in der Anfertigung von point coupé. Durch sie ist eine große Werkstatt in Alençon entstanden, welche Mme. Perrière leitete. Daselbst wurden points de Venise nachgeahmt. Das Material zu den Spitzen bekam man, wie ausdrücklich bemerkt wird, aus Deutschland!

Die ersten in Alençon nachgeahmten points de Venise heißen an Ort und Stelle ouvrages de vélin, außerhalb point de France, erst seit 1665 werden sie ausschließlich points d'Alençon genannt. Zwei vorzügliche Beispiele vom point de France geben wir in den Abbildungen Nr. 11 und 12. Das erstere, in natürlicher Größe dargestellt, befindet sich in der Spitzensammlung des Centralgewerbe-Vereins zu Düsseldorf. Das Muster lehnt sich noch ganz und gar an das des point de Venise an. Freilich das Graziöse, das wir an Fig. 10 rühmten, ging verloren; aber die Technik ist im einzelnen dieselbe geblieben. Die Ranken sind mit leichtem Relief umgeben, welches an allen Blumen und Blättern Besätze aus kleinen picots enthält. Dies und der beibehaltene feine verschiedenartige Durchbruch einzelner Flächen macht die Spitze zu einem Stück allerersten Ranges. Der Réseaugrund ist wieder einfacher geworden, wie in den ersten venetianischen Originalen: er besteht nur aus unregelmäßig eingesetzten brides mit picots. Diesen führt übrigens Mme. Despierres als äußeres Kennzeichen der frühesten Alençonspitzen an. Derselbe ist nur so lange beibehalten, als man sich genau nach dem italienischen Vorbilde richtete.

Seitdem unterscheidet man in französischen Nadelspitzen drei Arten von Maschengrund: Bride à picots (der älteste, mit Zähnchen), bride à bouclée (aus geknoteten Fäden) und bride à tortillée (aus gedrehten Fäden). Bride à picots, anfangs von unregelmäßiger Form, zeigt später, wie die beiden anderen, sechseckige wabenförmige Felder. (Vergl. Fig. 12.) Dieser Maschengrund wird übrigens nicht, wie vordem, später als das Muster gearbeitet, sondern entsteht auf Pergament mit jenem zusammen. Das angeführte Original (Fig. 12) der Berliner Sammlung, aus weißer Seide gearbeitet, ist außerdem dadurch interessant, daß es zeigt, wie sowohl in Technik als auch im Muster allmählich dem Fuße der Spitze mehr Gewicht beigelegt wird. Hier bilden sich bereits an dem Relief der rundlich gelegten Ranken und an den Rosetten die unendlich feinen Sternchen und Palmetten aus picots, wie sie später wieder als Füllung der natura-

3) Pag. 53. La duchesse d'Alençon ne pouvait faire que de la tapisserie, de la broderie sur étoffe et sur filet: seuls ouvrages à l'aiguille de son temps.

listischen Blumen in Alençon und Argentan vorkommen.

Wie ist aber das Muster bei aller Schönheit und Feinheit der Technik anders geworden. Von einem zusammenhängenden Rankenmuster keine Spur mehr, der ungefähr angedeutete symmetrische Umschlag ist vielleicht der einzige Überrest davon. Das Relief und die Rosetten des Musters, früher so sinnreich den Blättern und Blumen einen etwas naturalistischen Ausdruck gebend, sind willkürlich auf die Streublumen und Blätter aufgesetzt. Man hat eben, wie das nur zu natürlich ist, bei allem Kopiren des alten Originals die neuen eigenen Empfindungen nicht hintanzusetzen vermocht.

Noch einmal klingen die schönen Formen des herrlichen point de Venise nach in der unter Fig. 13 wiedergegebenen Litzenspitze. Es war schon von ihr die Rede bei Gelegenheit der Guipürespitzen, welche aus genähten Bandstreifen mit dazwischen gesetzten unregelmäßigen brides bestehen und sich noch vollständig den Renaissanceformen anlehnen. Hier ist beides anders. Eine gewebte Litze ist in dem genähten sechseckigen Maschengrund (bride à picots) zu einem Rankenmuster mit Blatt- und Blütenformen verarbeitet: eine Technik, welche sicherlich den italienischen und flandrischen geklöppelten Guipürespitzen zu Grunde liegt. Auch in diesem Stück zeigt die angenähte untere Kante den Übergang zu der ausgebildeten Alençonspitze. Die obere Borte ist Klöppelarbeit. Wir sind übrigens bei dieser Spitze nicht sicher, ob sie nicht italienischen Ursprungs ist. Die Zeit derselben ist weniger zweifelhaft: sie wird um das Jahr 1700 entstanden sein.

Wie die französischen Nachahmungen der italienischen Spitzen sich immer mehr im Muster von dem Original entfernen, bis sie schließlich ganz dem Barock und Rokoko angepaßt werden und nicht die geringste Verwandtschaft mit jenen merken lassen, so geht auch die Technik von da ab ihre eigenen Wege.

Wir haben die Verschiedenheit des Maschengrundes schon angeführt. Mit der weiteren Ausbildung desselben hört das hohe Relief auf; es ist vielmehr flach und aus dem einfachen Knopflochstich gearbeitet. Fig. 14 giebt ein vorzügliches Beispiel dafür, wie im Anfange des 18. Jahrhunderts die Nadelspitze in Frankreich frei von fremden Elementen sich zum selbständigen Produkt neu entwickelt hat. Ein wellig

Fig. 15. Genähte Spitze. Argentan, Ende des 17. Jahrhunderts.



Fig. 16. Genähte Spitze. Alençon, Anfang des 18. Jahrhunderts.

gelegtes Rankenmuster in halbnaturalistischer Entwickelung, abwechselnd mit welligen breiten Bändern, durch leichte Blattpalmetten verbunden, ist der eigentliche Typus jener Spitzen. Hier ist nicht nur das musterbildende bandartige Gewinde mit allerlei kleinen Maschen durchbrochen, sondern auch in dem eigentlichen Grunde zeigen sich diese in verschiedenster Ausbildung. Einmal bestehen sie aus größeren sechseckigen Feldern mit picots, das andere Mal sind sie aus gedrehten und geknoteten Fäden gearbeitet: jede einzelne Spitze ist nach dieser Richtung ein Musterbuch.

von Argentan. Das sich undeutlich abhebende breit angelegte Muster besteht aus Blättern und Blumen, welche in ihrer Zusammensetzung einem Gewinde gleichen.

Viel feiner in der Ausführung ist dagegen die unter Fig. 16 abgebildete Hälfte einer Barbe, deren Blumen im Stil der Zeit streumusterartig angeordnet sind. Der Rand mit den zwischengesetzten Rosetten, behandelt wie in Nr. 15, giebt wiederum zu dem berechtigten Zweifel Anlaß, ob die Fabrikationsstätte Alençon oder Argentan gewesen ist. Derselbe Zweifel erscheint auch gerecht bei Nr. 17, einer Spitze



Fig. 17. Genähte Spitze. Alençon, um 1800.

Aber eins hat dieses neue Genre der Nadelspitze für uns mit ihren Vorgängern leider gemein: sobald sich die Fabrikation ausbreitet und man in den einzelnen Städten darin untereinander wetteifert, wird die Schwierigkeit groß, den Fabrikationsort sicher festzustellen. Selbst ein Eingeweihter, wie z. B. Mme. Despierres, spricht sich über den Unterschied zwischen den beiden bedeutendsten Spitzen jener Zeit: point d'Alençon und dem point d'Argentan, nicht klar aus. Sie hält zwar dafür, daß diejenigen Spitzen mit dichterem Muster und dem stärkeren bride-Grund (Fig. 15) in Argentan und die mit leichtem Netzgrund (tortillée und bouclée) mehr in Alençon gearbeitet worden wären; aber in demselben Satz und in den nächsten Ausführungen zweifelt sie wieder hieran. Und dies sind beispielsweise nur die Produkte zweier Städte; dazu kommen noch Sedan, Lille und viele andere Plätze, welche alle zu einer und derselben Zeit anfangen nach venetianischen Mustern zu arbeiten.

Auf Grund der oben angeführten Beschreibung wäre die unter Nr. 15 abgebildete Barbe

welche unserer Meinung um das Jahr 1800 in Alençon gearbeitet wurde.

Point d'Argentan ist nach Mme. Despierres anscheinend bis zur gegenwärtigen Zeit als eine Spitze, ganz verschieden von der in Alençon gearbeitet, angesehen worden. Einer Legende zufolge würde sein Ursprung sogar früher als 1377 liegen. Nach neuesten Forschungen [4]) jedoch sind in Argentan sowohl wie in Alençon nach der Mitte des 17. Jahrhunderts erst Spitzen fabrizirt worden.

Wir sind am Ende unserer Betrachtungen über die Haupttypen der genähten Spitzen an der Hand der Sammlung des Kunstgewerbemuseums zu Berlin. Eine Fortsetzung wird die geklöppelten Spitzen der genannten Sammlung behandeln. In Anbetracht der Schwierigkeit in der Bearbeitung dieses Gebietes

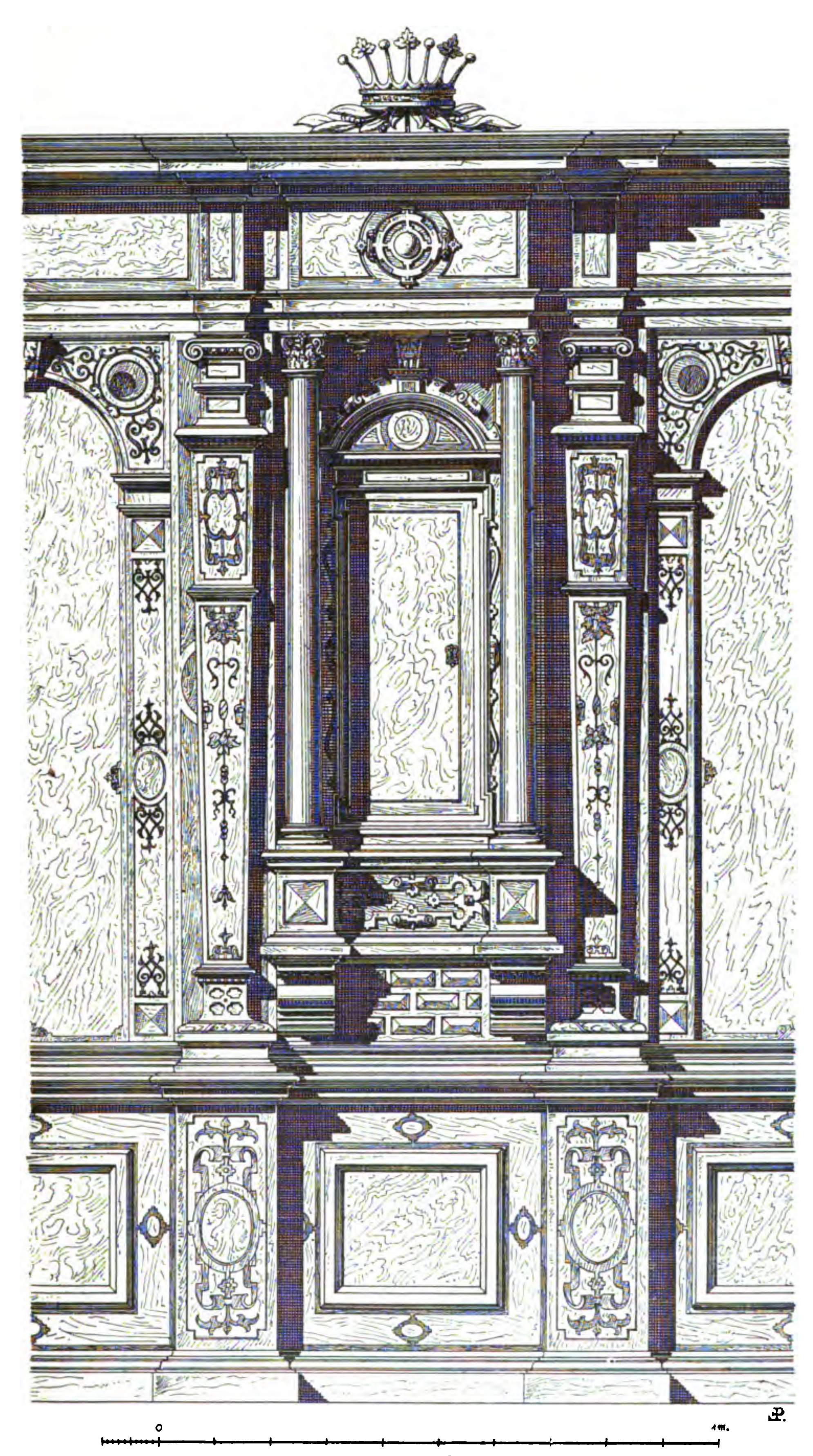
4) Mad. Despierres führt „Le Vavasseur" an, wonach point de France, genannt vélin, im Jahre 1658 in Argentan eingeführt wäre. Nach Thomas Prouvière ist der vélin oder point d'Alençon erst 1664 nach Argentan gekommen.

haben wir es unterlassen den Entwickelungsgang jeder Spitzenart in den einzelnen Fabrikstätten darzustellen, sowie den Quellen nachzugehen, aus denen die Einführung, die Blütezeit und der Verfall jeder Art näher betrachtet werden kann. Da diese historische Seite besonders und zum Teil ausschließlich in einzelnen Fachwerken behandelt worden ist, haben wir uns bemüht, an der Hand der Muster und Technik die Spitzen zu betrachten.



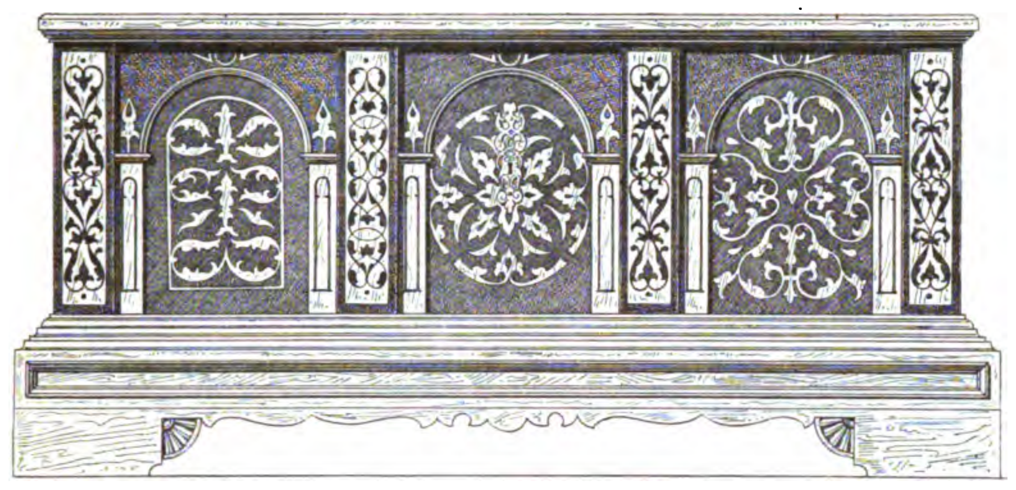
0 1·5 dm.

Gravirter Zinnkrug (16. Jahrh.) aus dem Salzburger Museum.



Vertäfelung aus Schloß Velthurns.

Aus dem Werke: Deutsche Renaissance in Oesterreich. Aufnahme von F. P a u k e r t.



Truhe mit Intarsia, 16. Jahrh., aus dem Städtischen Museum zu Salzburg.

Bücherschau.

X.

Deutsche Renaissance in Österreich. Herausgegeben von A. Ortwein, R. Bakalowitz, W. Schulmeister, M. Bischof und Franz Paukert. II. Band: Oberösterreich, Salzkammergut und Tirol. Leipzig, E. A. Seemann.

Das Lob, das dem ersten Bande dieses Werkes an dieser Stelle (I, 31—35) hinsichtlich seiner Ausstattung gespendet wurde, trifft mit nicht minderem Rechte auch diesen abschließenden Band. Dieselben Kräfte begrüßen wir bei der Arbeit, dieselbe Sachkenntnis hat die Gegenstände gesammelt, dieselbe Sorgfalt ihre Darstellung geleitet.

Es sind vorwiegend kunstgewerbliche Erzeugnisse deutscher Renaissance, welche in dem Werke vereinigt wurden; und das nimmt nicht wunder, wenn man bedenkt, daß die monumentale Renaissance Österreichs keineswegs eine der deutschen annähernde Selbständigkeit erlangt hat. Italienischer Einfluß hat in den traditionsarmen halbslawischen Landen und den mit Italien eng verknüpften südlichen Landschaften den Werken der Baukunst ein entscheidendes Gepräge aufgedrückt. In den Kreisen der Handwerker aber, in den österreichischen Alpenländern so gut wie in Deutsch-Böhmen, schlug die deutsch-nationale Ader am vernehmlichsten, und so sehr sie auch italienischer Weise verpflichtet sind, deutsche Art haben sie nicht verleugnet. Am deutlichsten tritt sie hervor im Schmiedewerk, im Mobiliar und Geräte. Namentlich Oberösterreich ist reich an Kunstschmiedearbeiten. Zum großen Teile freilich gehören sie dem 17. Jahrhundert an. Schmiedeeiserne Grabkreuze mit charakteristischen Überdachungen, Gitter in Ort, in Goisern, vor allem in Lambach, dann in Salzburg (s. Abbild.) sind von hohem vorbildlichen Wert. Mannigfaltigste Anregung wird der Möbeltischler und Schreiner in der ungemein großen Menge herrlicher Täfelungen (Thüren, Wandverkleidungen) und Schränke finden. Wenige dieser Werke entstammen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die meisten sind später, alle also aus einer Zeit, da die naive Anwendung italienisirender Formen einer mehr verständigen oder bewußt willkürlichen Weise Platz gemacht hat. Besonderen Reiz verleihen den Werken der klare architektonische Aufbau und die gefällige Belebung der Flächen mit eingelegten Holzarbeiten. Auch das Beschlagwerk bricht sich breite Bahn, die Hauptkosten des Möbelschmuckes aber bestreitet die wechselnde Anwendung farbiger Hölzer und die Füllungen mit zierlich gemusterten Intarsien (zuweilen in contre-partie, als „Mannl und Weibl“). In den meisten Fällen genügte dem Möbelschreiner der Kontrast einer hellen und einer dunklen Holzart — wie auf der Truhe, welche wir oben verkleinert wiedergeben —; nur ausnahmsweise griff der Marqueteur zu reicheren Mitteln und setzt aus verschieden ge-

färbten Hölzern stilisirte Blumenbouquets zusammen. Auch plastisch wirksame Möbel (Innsbruck, Ambras, Traunkirchen, Schloß Thürn ꝛc.), deren Erscheinung mit barockem Fassadenbau wetteifert, finden sich neben ganz schlichten und doch geschmackvollen Arbeiten (Goisern, Wandvertäfelung im Schloß Velthurns. S. d. Abbild.) Der Marqueteur im Großen, der Parqueteur ist hinter dem Genossen nicht zurückgeblieben: der Fußboden des Fürstenchors in der Innsbrucker Franziskanerhofkirche zeichnet sich durch originelle Disposition aus. Auch auf die Holzdecken in Würting, Velthurns, Innsbruck und Ambras sei hingewiesen.

Eine Gruppe für sich bilden die Kachelöfen. Sie haben sich zahlreich eingestellt und bieten des Belehrenden die Menge. Ihre flache Ornamentation mit Pilastern und nischenförmigen Kacheln oder mit abgepaßten Müstern ist nicht minder interessant als die Disposition ihrer Aufsätze. Auch das Geräte hat in dem Werke eingehende Berücksichtigung gefunden; wir reproduziren einen Zinnkrug und ein bronzenes Kohlenbecken, beide aus Salzburg stammend. Schließlich sei noch auf eines der Hauptwerke der Renaissance in Österreich hingewiesen, auf das sogenannte Grabmal Kaiser Maximilians I. in der Franziskanerhofkirche zu Innsbruck. R. G.

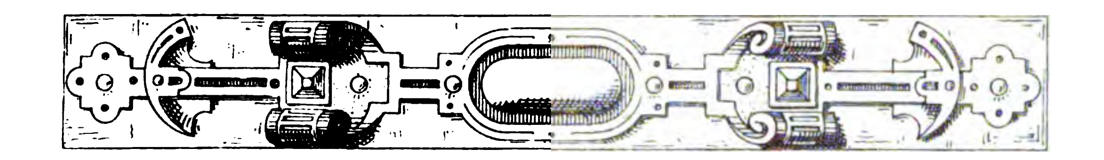





Gitterthür und Ofenkacheln aus dem Museum zu Salzburg.



Ofenkachel aus dem Städtischen Museum zu Salzburg.



Kleine Mitteilungen.

Aus Museen.

Rd. Berlin. **Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums.** — Im Schuljahr 1886/1887, welches am 4. Oktober 1886 begann und am 30. Juni 1887 schloß, erfuhr die Anstalt, wie wir dem soeben ausgegebenen Jahresberichte entnehmen, eine wesentliche Veränderung dadurch, daß sämtliche Tagesvorbereitungsklassen und sechs Abendklassen an die königl. Kunstschule verlegt wurden. Zunächst nur durch unabweisliche räumliche Bedürfnisse veranlaßt, gewann diese Verlegung doch auch weitergehende Bedeutung für die ganze Verfassung der beiden Schulen, indem sie dahin führte, deren Ziele und Aufgaben, welche bisher in vielen Punkten zusammengefallen waren, grundsätzlich zu sondern und zu präzisiren. Die Kunstschule konnte nunmehr den gesamten vorbereitenden Unterricht allgemeiner Natur, das Kunstgewerbemuseum die praktische Anwendung desselben auf die verschiedenen Industriezweige übernehmen. Neue Reglements gaben diesen veränderten Verhältnissen Ausdruck. Am Kunstgewerbemuseum reduzirte sich zufolge der Verlegung die Zahl der Schüler sowohl wie die Stärke des Lehrpersonals auf zwei Drittel ihrer früheren Höhe. Da die Fachklasse für das Entwerfen von Möbeln, Geräten u. s. w. sich eines stetig wachsenden Zuspruchs erfreute, so wurde sie in zwei parallele Abteilungen zerlegt. Im Abendunterricht wurde ein neuer Aktsaal für Modelleure eröffnet, im Sommersemester außerdem für die Schüler der Fachklassen ein besonderer Übungskursus im Skizzieren eingerichtet. Unter Zuhilfenahme außerordentlicher Zuschüsse konnten endlich in der Ciselierklasse umfassendere Einrichtungen zur Unterstützung der Bronze-Industrie angebahnt werden.



Ofenkachel aus dem Museum zu Salzburg.

Mit Anfang des Schuljahres trat die im Winter

1884/1885 versuchsweise eingeführte elektrische Beleuchtung in regelmäßigen Betrieb. Zunächst wurden fünf Klassenräume mit Glühlicht, von Neujahr ab weitere fünf Räume und der große Hörsaal mit Bogenlicht versehen.

Rd. **Reichenberg.** Das nordböhmische Gewerbe-Museum veröffentlicht in Nr. 12 seiner „Mitteilungen" den Thätigkeitsbericht für das Verwaltungsjahr 1886/87. Mit Genugthuung blickt das Museum auf das verflossene Jahr zurück. Die finanziellen Verhältnisse gestalteten sich günstig, insofern die „Subventionen" sich auf 17820 fl. beliefen, denen nur 1344 fl. Mitgliederbeiträge gegenüberstanden! Für die Sammlung wurden davon 5924 fl., für die Bibliothek 2200 fl. verausgabt. Das Museum nimmt bei seinen Ankäufen in erster Linie Rücksicht auf die in Nordböhmen blühenden Industrien, um ihnen gute Vorbilder zu schaffen. So sind hauptsächlich die Gruppen der Webereien und Stickereien, der Gläser, der Kunsttöpferei und des Schmuckes — letztere für die Quincaillerie-Industrie in Gablonz von Wichtigkeit — erweitert worden. Gerade im Verkehr mit den Fachschulen des Landes sieht das Museum seine eigentliche Aufgabe: das Museum ohne diese Schule würde kaum Zweck und Bedeutung haben; von hier gehen Vorlagen in Original und Nachbildung in die einzelnen Schulen als Samenkörner, die dort auf günstigem Boden reiche Früchte tragen. Da der Bestand des Museums an Vorbildern für gewisse Fächer nicht ausreicht, hat das Kuratorium alljährlich größere Spezial-Ausstellungen veranstaltet. Im verflossenen Jahre deren zwei: eine Ausstellung von (Eß-)Geräten, zu welcher zahlreiche Privatsammler aus ihrem Besitz beigesteuert hatten, und eine Indische Ausstellung auf Veranlassung der Handelskammer zu Reichenberg und mit Unterstützung des orientalischen Museums in Wien. Über beide Ausstellungen ist im Kunstgewerbeblatt berichtet worden. Eine erhebliche Erweiterung erfuhr die Bibliothek, deren Frequenz fortwährend im Steigen begriffen ist; eine außerordentliche Bewilligung von 3000 fl. soll zur Ausfüllung der fühlbarsten Lücken dienen.

Rd. **Chemnitz.** Der am 18. August 1884 gegründete Kunstgewerbeverein hat im Laufe der Jahre einen erfreulichen Aufschwung genommen. Der Verein hat sich zunächst die Begründung einer Bibliothek und einer Vorbildersammlung angelegen sein lassen, welche bereits eine ganze Reihe hervorragender Werke und eine systematisch geordnete Sammlung von Einzelblättern aufweist Durch Diskussionsabende und Vorträge von Mitgliedern des Vereins wurde das Interesse der Mitglieder lebendig erhalten. Einzelne Vorträge hervorragender auswärtiger Fachgenossen oder Gelehrter, zu denen zahlreiche Einladungen auch an Nichtmitglieder zu ergehen pflegen, haben dem Verein wiederholt neue Mitglieder zugeführt, ein Zeichen, daß seine Bestrebungen in immer weiteren Kreisen Verständnis und Anerkennung finden. Ist die Zahl der Mitglieder – gegenwärtig hundert und einige — auch gering im Hinblick auf die Bevölkerungsziffer von Chemnitz, so zählen doch gerade diejenigen Männer dazu, welche aus dem Verein direkt Nutzen ziehen. Dringend zu wünschen wäre allerdings, daß auch die wohlsituirten Bürger der Stadt, welche nicht direkt mit dem Kunstgewerbe zu thun haben, den Verein in seinen Bestrebungen durch ihren Beitritt unterstützen würden.

Preisausschreiben.

— a — **Der Verband keramischer Gewerke in Deutschland** veröffentlicht im „Sprechsaal" ein Preisausschreiben für die bis zum 15. Mai d. J. einzuliefernden Entwürfe zu den Hauptteilen eines Porzellan-Tafelgeschirrs für 12 Personen zu einem mäßigen Verkaufspreise. Für die drei besten Entwürfe sind Preise von bezw. 200, 100 und 50 Mark ausgesetzt; die betreffenden Arbeiten werden Eigentum des Verbandes, und der Erlös aus einem etwaigen Weiterverkauf derselben wird den Erfindern noch neben dem zuerkannten Preise überwiesen. Die Entscheidung der Preisrichter wird mit Begründung im „Sprechsaal" veröffentlicht. Zur Beteiligung an der Preisbewerbung sind alle in den keramischen Fabriken Deutschlands in fester Stellung Beschäftigte berechtigt. Dies Preisausschreiben beruht auf einem Beschlusse der vorjährigen Generalversammlung des Verbandes keramischer Gewerke, wonach alljährlich ein solches für Entwürfe zu keramischen Arbeiten veranstaltet, und dieselben, wenn möglich, auch durch Verbandsmitglieder zur Ausführung gebracht werden sollen. Der Verband dehnt damit seine Bestrebungen zur Ausbildung tüchtiger keramischer Facharbeiter auch auf die älteren, bereits praktisch thätigen aus, während diese Bestrebungen bisher lediglich die jüngsten, heranwachsenden Kräfte förderten, sei es durch Unterstützung von Schülern, wie bei der keramischen Abteilung an der königlichen Kunstgewerbeschule in München, welche zu einem Teile den Bemühungen des Verbandes ihre Entstehung verdankt, sei es durch die Gewährung von laufenden Beiträgen zur Anschaffung von Lehrmitteln, wie bei der Fachschule für Porzellanindustrie in Lichte-Wallendorf in Thüringen.

Ausstellungen.

O. M. **Crefeld.** Im Anschluß an die Ausstellung kirchlicher Kunstwebereien und Stickereien haben auf Einladung und unter Anteilnahme des Komités für genannte Ausstellung eine Anzahl hervorragender Männer, darunter Geistliche, Fabrikanten ꝛc., die für die Herstellung kirchlicher Gewänder maßgebenden Gesichtspunkte bezeichnet.

Die Beratung hatte zum Gegenstand: 1) das Material, 2) das Muster, 3) die Ausschmückung der kirchlichen Gewänder.

Folgende Resolutionen waren das Resultat der Verhandlungen:

I. a. Seidenstoffe. Bezüglich des Materials der

liturgischen Gewänder haben Schönheit und Dauerhaftigkeit als Haupteigenschaften zu gelten, daher dürfen zu deren Anfertigung aus Seidenstoffen nur schwere, rein seidene Gewebe verwandt werden, welche als die haltbarsten auch die wohlfeilsten sind. Bei gemischten Stoffen giebt die Anwendung von Leinen und Baumwolle zu ernsten Bedenken bezüglich der Haltbarkeit Veranlassung.

b. Brokat. Eine Rückkehr zur Herstellung der wirkungsvollen Gold- und Silberstoffe nach alter Art ist in hohem Grade wünschenswert, und wird die Verwendung des cyprischen Goldfadens in seiner ehemaligen Güte hierzu besonders empfohlen.

c. Sammet. Auch die Erzeugnisse der zu neuem Glanze erstandenen Sammetfabrikation, glatte wie gemusterte, verdienen in hohem Grade empfohlen zu werden.

d. Farbe. In Erwägung, daß viele neuere Farbstoffe sich durchaus nicht bewährt haben, wird die ausschließliche Anwendung der licht- und wasserechten Farben als unerläßlich bezeichnet. Für die Wahl, Mannigfaltigkeit und Zusammenstellung der Farbentöne verdienen die alten Vorbilder viel mehr Beachtung, als sie bisher gefunden haben.

e. Futter. Als Futter dürfen nur solide Stoffe verwendet werden; wo Seide zu kostspielig sein sollte, wird ein Leinengebilde zu empfehlen sein, dem durch ein aufgedrucktes Muster der geeignete Schmuck gegeben werden kann.

II. Muster. Dem Muster, bei welchem zunächst der Flächencharakter zu betonen ist, sollte irgend eine Beziehung zum kirchlichen Zwecke nicht fehlen. Dasselbe ist dem pflanzlichen Gebiete und auch aus dem Bereiche der christlichen Tiersymbole zu entnehmen im engen Anschlusse an die stilgerechten Vorbilder der Vergangenheit. Eine reichere Auswahl als bisher müßte geboten und noch mehr für Muster gesorgt werden, denen die Stickerei zur Erzielung größerer Mannigfaltigkeit zu Hülfe kommen kann.

III. Ausschmückung. Die Webekunst dürfte mehr als bisher zur Ausschmückung der Gewänder durch Stäbe und Borten heranzuziehen sein nach Art der sog. kölnischen Borten, bei denen die Vollendung der Figuren der Nadel überlassen blieb.

Damit die Stickkunst, welche neuen Aufschwung genommen hat, als Hülfsmittel für die Ausstattung der Gewänder den richtigen Weg behaupte, muß sie sich wieder an die alten Vorbilder eng anschließen und demgemäß sich einer größeren Strenge in Zeichnung und Farbe der Ornamente wie der Figuren befleißigen. Für weniger geübte Kräfte und geringere Mittel empfiehlt sich die Applikationsarbeit, doch ist bei ihr auf stilgerechte Zeichnung besondere Sorgfalt zu verwenden. Wo höhere künstlerische Befähigung vorhanden ist und größere Ansprüche erhoben werden, ist die eigentliche Nadelmalerei vorzuziehen. Handelt es sich um Wiederherstellung einer alten Stickerei, so darf über das Ziel der für den kirchlichen Gebrauch notwendigen Erhaltung nicht hinausgegangen werden. Die Stickerei darf den freien Faltenwurf nicht hindern, damit sämtlichen Paramenten der Gewandcharakter gewahrt bleibe.

Litterarisches.

P. J. — Eine mannigfaltige Sammlung architektonischer und ornamentaler Motive in kräftiger autographischer Zeichnung hat B. Thürlemann in dem Werke: Galerie der dekorativen Kunst, Zürich, Orell Füßli & Co., zusammengestellt, von dem die erste Abteilung des ersten Bandes vorliegt. Das europäische und das arabische Mittelalter, die italienische und französische Renaissance, vereinzelt auch die Antike sind herangezogen; wohl zumeist nach Photographien gearbeitet, suchen die Zeichnungen die farbige Wirkung derselben festzuhalten und werden als Stoffsammlung für „Architekten, Bildhauer, Maler und für die Kunstindustrie" gewiß von Nutzen sein.

Technisches.

Unzerstörbares sogenanntes leuchtendes Email. In Zürich hat sich seit kurzem ein kunstgewerbliches Atelier aufgethan, welches die Aufmerksamkeit weiter Kreise auch außerhalb der Schweiz auf sich ziehen wird. Es stellt sich die Aufgabe, unedle Metalle durch Bemalung salonfähig zu machen. Es handelt sich also um Metallmalerei im Gegensatz zur Genfer Emailmalerei. Auf patinirten Gegenständen wird Gold und Silber so inkrustirt, daß man echt tauschirte Stücke vor sich zu haben glaubt. Die Darstellungen werden gravirt, dann patinirt, und darauf wird Gold und Silber eingeschmolzen. Ebenso können auf diese Wesie auch Farben aufgetragen werden, und eine Spezialität dieses Etablissements ist, das sogenannte leuchtende oder schimmernde Email in Farben von Blau, Grün, Violet, Goldbraun und Bordeauxrot darzustellen. Diese Farben werden, wie das Gold und Silber, dem Metall bei sehr großer Hitze eingebrannt, sind also unverwüstlich und nur mit dem Metall selbst zu zerstören. Die Schatten werden mit Gold und Silber aufgehöht. Dieses Verfahren bietet der gewöhnlichen Emailmalerei gegenüber eine Reihe wichtiger Vorteile. Es ist zunächst sehr einfach und schließt alle die ungünstigen Chancen bei der Herstellung der Emailmalerei fast gänzlich aus. Infolgedessen ist es um das Fünf- bis Zehnfache billiger und hat die Aussicht auf weiteste Verbreitung. Dazu kommt die Solidität dieser Malerei, abermals im Gegensatz gegen das Abspringen des der Metallunterlage nur aufgelegten Emailschmelzes. Endlich aber ist die Fähigkeit der Anwendung dieser Malerei auf alle Gegenstände und Formen der Metallotechnik eine fast unbegrenzte.

(Hoffmann's Zeitschr. f. Maschinenbau u. Schlosserei.)

Zur Geschichte des Kunstgewerbes.

Steinschleiferei in Waldheim.

Das Kunstgewerbeblatt hat in Nr. 6 des dritten Jahrgangs eine Abhandlung von C. Görig über „die Achatindustrie in Idar-Oberstein“ gebracht. Im Anschlusse hieran und zur Ergänzung jenes Artikels mögen hier einige Bemerkungen Platz finden, die mir von dem Steinschleifereigeschäft der Gebrüder Trenkle in Waldkirch zugehen.

Im 12. oder wahrscheinlicher im 13. Jahrhundert siedelten sich italienische Steinschleifer mit ihrer Industrie zu Freiburg i./B. an. Späterhin, anläßlich einer Belagerung dieser Stadt, verzog sich die Steinschleiferei in die wenige Stunden entfernte Stadt Waldkirch im Elzthale, woselbst sie heute noch von einigen Firmen betrieben wird.

Aus dem Breisgau verpflanzte sich die genannte Industrie frühzeitig nach dem Nahethal, um die kostspielige Herbeischaffung der Steine zu ersparen, welche dortselbst gefunden wurden, so daß die Idar-Obersteiner Industrie als eine Abzweigung der oben erwähnten zu betrachten ist.

Als Beleg möge eine Stelle aus Dr. H. Schreibers Geschichte der Stadt Freiburg i./B. (II. 257) hier Platz finden:

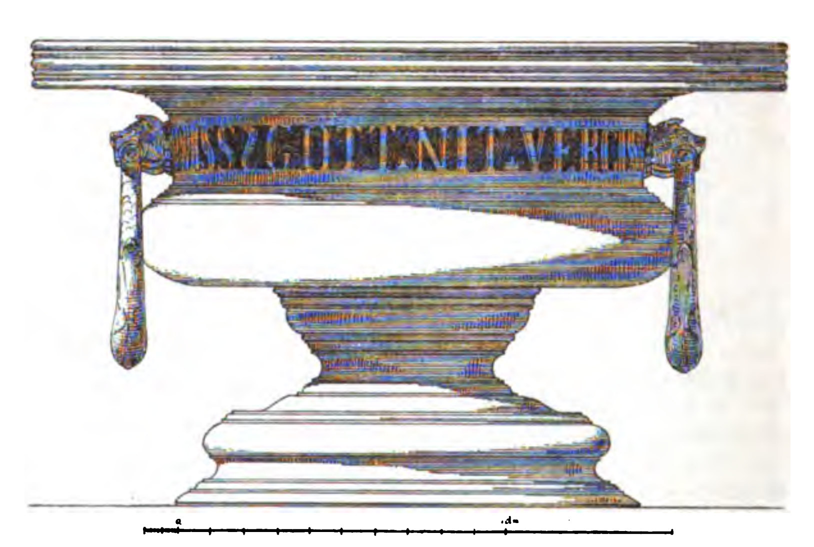
„Nebst dem Bergbau wurde von Freiburg aus auch der Handel mit kostbaren Steinen betrieben, welche in der Stadt selbst und ganz in ihrer Nähe geschliffen wurden. Solche Schleifhäuschen, die jetzt sämtlich verschwunden sind, kommen schon in der Abtretungsurkunde des Grafen Egeno IV. (1358) gelegentlich der Kreuze um Freiburg vor. Auch das älteste Bürgerbuch enthält die Namen solcher Schleifer, Heinrich Sütterlin, Hans von Rottenburg u. s. w. Wie in neuerer Zeit die Granaten aus Böhmen, so wurden Jahrhunderte lang Chalcedone, Achate, Onyxe u. s. w. aus den Bergen von Lothringen bezogen und durch die Arbeit der Freiburger Steinschleifer so gesucht, daß man sie noch gegen Ende des 15. Jahrhunderts als „königliche Geschenke“ auszeichnete.

Münster in seiner Kosmographie weiß von Freiburg kein bezeichnenderes Merkmal vor Augen zu legen als eine Hand, die einen großen Kranz geschliffener Paternosterkugeln emporhebt. Durch ihren großen Verdienst wurden aber auch die Steinschleifer zu Freiburg nach und nach so ausgelassen, daß sich ein Ausschuß ihrer Meister genötigt sah, den Stadtrat ausdrücklich zu bitten, auf Kosten und für den Bedarf ihrer Innung drei eigene Gefängnisse in dem Predigerturme bauen zu lassen, was als sehr nötig bewilligt wurde“.

Franz Sales Meyer.

Berichtigung.

In der Unterschrift der Abbildung auf S. 75 des vierten Heftes des Kunstgewerbeblattes muß es heißen statt: Geschenk der deutschen katholischen Fürsten, Geschenk der österreichischen Erzherzoge.



Kohlenbecken aus Bronze im Städtischen Museum zu Salzburg.



Kasten mit drei Eglomiséfüllungen. Italien, 17. Jahrhundert.

Eglomisirte Gläser.

Von F. Luthmer.

Mit Abbildungen.

Die folgende Studie hat den Zweck, einige Beiträge zur Kenntnis und richtigen Beurteilung einer Technik zu liefern, die, bei den Sammlern hinreichend bekannt und geschätzt, merkwürdigerweise in der kunsttechnischen Litteratur kaum Beachtung gefunden hat. Das augenscheinlich dem Französischen angehörige Wort sucht man in technischen Wörterbüchern ebenso vergeblich wie in Vokabularien. Wo es Erwähnung findet, erscheint der damit verbundene Begriff so wenig präzisirt, daß beispielsweise eine Verwechselung von „églomisé“ mit dem zwar wortverwandten, der Sache aber grundverschiedenen „aggloméré“ mehrfach unterläuft; auch der Verwechselung unserer Technik mit Emailmalerei begegnet man, z. B. bei Rade, Das kgl. historische Museum zu Dresden. I. Tafel 78 und 79. Die Randverzierungen, sowie die Spitzen des Puffspiels dieses dem 17. Jahrh. angehörigen und als Nürnberger Arbeit bezeichneten Dambrettes sind keineswegs emaillirt, sondern richtiges Eglomisé.

Bei der Unbestimmtheit der Begriffe möchte es sich empfehlen, über eine festumschriebene Bedeutung der Worte sich zu vereinigen. Ich möchte vorschlagen, unter agglomerirten Gläsern nur diejenigen zu verstehen, welche aus zwei Glasdicken zusammengeklebt sind. Solche Gläser kommen, meines Wissens allerdings nur Hohlgläser, überaus häufig vor. Ihre Dekoration besteht darin, daß das äußere Glas an seiner Rückseite vergoldet und ausradirt ist, sodaß die Zeichnung im Golde stehn bleibt. Diese Vergoldung ist nicht wie bei den venezianischen Gläsern eingebrannt, sondern nur dadurch geschützt, daß ein zweites Glas hinter das erste wahrscheinlich mit Kanada-Balsam oder einem anderen wasserhellen Harz festgeklebt ist. Selbstverständlich müssen zu diesem Zwecke die beiden Gläser sehr genau auf einander passen, was bei den meist konischen Formen dieser Trinkgefäße durch Einschleifen leicht zu erreichen ist.

Für jede andere Dekoration hinter Glas, bei welcher Metall zur Anwendung kommt, und welche nicht durch Einbrennen befestigt ist, wäre dann die Bezeichnung „églomisé“ vorzubehalten. Wir werden sehen, daß die hier zu Gebote stehenden Verfahrungsweisen ziemlich mannigfaltige sind und daß sie einzeln und vereinigt zur Anwendung kommen.

Am wenigsten Anspruch auf den Namen einer selbständigen Kunstübung hat das Aufkleben kolorirter Kupferstiche und Holzschnitte auf die Rückseite der Gläser, welches Demmin (Keramikstudien IV, S. 100) erwähnt.

Als besonders schwierige Kunstleistung dagegen muß das Umgekehrtmalen mit Tempera- oder Ölfarbe auf der Rückseite des Glases bezeich-

net werden. Hierbei setzt der Maler seine Töne in umgekehrter Ordnung wie bei der Arbeit auf Leinwand auf: er beginnt mit den höchsten Lichtern und den letzten Tiefen, läßt dann die Übergangstöne folgen und streicht zuletzt den Lokalton über die ganze Silhouette. Diese Arbeit, bei welcher der Maler einem Spiegel gegenübersteht, um jeden Augenblick den Effekt seiner Thätigkeit beurteilen zu können, setzt entweder eine ungemeine Spezialausbildung, oder das mühsame Kopiren in umgekehrter Ordnung nach einem ganz durchgeführten Original voraus. Sie wird bis in die neueste Zeit geübt. Die letzten mir bekannt gewordenen Arbeiten sind zur Wand- und Deckendekoration von Kaffeehäusern in Berlin und Leipzig ausgeführt. Von den alten in Sammlungen vorkommenden Beispielen wird man vor allem diejenigen hierher rechnen müssen, welche auf gebogener Unterlage ausgeführt sind, also besonders solche Malereien auf Hohlgläsern, bei denen die später zu beschreibende Anwendung von Zinnfolie durch diese Rundung ausgeschlossen sein würde. Ich führe beispielsweise zwei Schalen aus den vereinigten königl. Sammlungen in Stuttgart an; dieselben, ca. 20 cm im Durchmesser haltend, sind an ihrer Außenseite in opaken Farben mit Darstellungen von Badescenen dekorirt. Die in ungewöhnlich guter Ausführung gearbeiteten Bilder enthalten einige Teile (Baldachine, Brunnen 2c.) die in der später zu beschreibenden Weise hinter dem Glase vergoldet und mit ausradirter Zeichnung versehen sind. Eine Schale von gleichem Durchmesser auf silbervergoldetem Fuß befindet sich im herzogl. Museum zu Gotha. In der Darstellung, Venus und Amor auf dem Lager in einer reichen Architekturumrahmung, ist nur die letztere und das Fleisch in opaken Farbentönen hinter das Glas gemalt, alles andere vergoldet, ausradirt und hinterlegt. Ein sehr altes Bild auf flacher Glastafel, 25 auf 33 cm, eine Anbetung der Maria darstellend, besaß Bardini in Florenz im Frühjahr 1887; es zeichnete sich bei hervorragendem Kunstwert durch breite Farbenmassen und starke eingeritzte Konturen aus, die ebenso wie die Radirung in dem spärlich angewandten Gold, schwarz hinterlegt waren.

Wenn bei dieser umgekehrten Malerei hinter Glas das Bild nicht die ganze Rückseite der Glastafel bedeckt, so liegt der Gedanke nahe, den unbemalten Hintergrund zu verspiegeln, was sowohl durch Versilbern (Fällen von salpetersaurem Silberoxyd) als durch „Belegen" mit Stanniol unter Vermittelung von Quecksilber geschehen kann. Mit der Anwendung des Stanniols bietet sich nun ganz von selbst ein Ersatz für das mühevolle umgekehrte Malen, ein Ersatz, dessen sich die Technik auch schon frühzeitig bedient zu haben scheint. Ich fand eine Notiz hierüber in der Encyclopédie méthodique, Arts et Metiers, Paris, Panckoucke, 1789. tome 6, p. 234 u. 235, die ich hier in der Übersetzung mitteile:

„Malerei auf Spiegeln, nach chinesischer Art. Die Figuren und die Farben, welche man auf jenen gemalten Spiegeln sieht, die aus China zu uns kommen, sind keineswegs ausgeschnittene Bilder noch auch hinter das Glas aufgemalte Farben.

Die Kunstmalereien hinter Glas auszuführen, ist von der größten Schwierigkeit; hierbei muß man nämlich in umgekehrtem Sinne arbeiten wie bei der Malerei, zuerst die tiefsten Töne, dann die schwächeren aufsetzen und zwar ohne daß man sozusagen sieht, was man macht. Wenige Künstler werden ohne Zweifel diese Schwierigkeiten überwinden.

Die aus China kommenden Spiegel scheinen nur in dieser Weise gemalt zu sein, ohne daß sie es doch sind. Die Malerei befindet sich zwischen dem Glas und dem Belag, gleichmäßig an beiden haftend auf eine Art, die unbegreiflich ist für solche, die sich noch nicht in dieser Art Arbeiten geübt haben.

Wir geben im folgenden das Verfahren zur Nachahmung dieser Spiegel. Man nimmt ein Blatt der reinsten Zinnfolie; darauf zeichnet und malt man mit Temperafarben (nicht in Öl) die Gegenstände, welche man darstellen will. Man läßt die Malerei zwei oder drei Tage lang gut trocknen, nimmt darauf die Zinnfolie und bringt sie hinter eine Glasscheibe, wie wenn es sich darum handelte, die letztere zu belegen.

Wenn die Folie hinter dem Glase sitzt, so scheint die Malerei hindurch, macht ein sehr angenehmes Bild, welches mit dem schönsten Firnis überzogen scheint und durch nichts beschädigt werden kann."

Alsdann folgt eine Beschreibung des Belegens von Spiegeln in der bekannten Weise, wonach das Stanniolblatt auf einer geschliffenen Marmorplatte ausgebreitet, mit Quecksilber erst eingerieben, dann begossen wird. In diesem

Quecksilber schwimmend, wird die Glasscheibe langsam übergeschoben, dann belastet, um das Quecksilber auszudrücken, welches endlich durch allmähliches Aufstellen der Glastafel zum vollständigen Abtropfen gebracht wird.

Außer dieser umständlichen Befestigungsmethode unter Anwendung von Quecksilber, ist die bemalte Zinnfolie sicher auch in einfacherer Weise vermittelst eines farblosen Firnisses als Bindemittel hinter dem Glas befestigt worden. Praktische Versuche in beiden Verfahrungsweisen haben mir vollständig befriedigende Resultate ergeben. Ich zweifle nicht, daß diese ebenso einfache wie effektvolle Verzierung des Glases es verdiente, in unsere Kunstindustrie wieder eingeführt zu werden, wo sie zur Einlage in Spiegelrahmen, kleinen Kassetten und dergleichen dankbare Verwendung finden könnte.

Eine sehr allgemeine Anwendung scheint diese einfachste Art der Eglomisémalerei, die den reinen Stanniolgrund zeigt, nicht gefunden zu haben. Mir ist nur ein Beispiel hierfür begegnet: In der nach Petersburg verkauften Sammlung Ricard-Abenheimer in Frankfurt befand sich ein Paar Bilder, quer-rechteckig, in alten Rahmen, 20 auf 26 cm groß, die Martyrien der Heiligen Andreas und Johannes darstellend, wobei neben dem in offener Landschaft dargestellten Vorgang die Figuren der Heiligen nochmals im Vordergrunde seitwärts groß wiederholt waren. Die meisterhaft gezeichnete Darstellung war bräunlich en camayeux mit schwarzen Schatten und ausradirten Metalllichtern auf das blanke Stanniol gemalt, welches die Luft bildete. Die Signatur dieser Bilder: J. Sch., 1650 wurde vom Besitzer auf Johannes Schaper gedeutet. Ein Bruch im Glase am Bilde des Johannes, in welchen Luft eingedrungen war, ließ die Art der Ausführung auf Stanniol deutlich erkennen.

Am häufigsten tritt zu dieser einfachen Stanniolmalerei als Bereicherung eine Vergoldung oder Versilberung der hinteren Glasfläche, in welche durch Radiren mit der Nadel Zeichnung gebracht wird. Diese, auch der Agglomerationsmalerei zu Grunde liegende Technik findet sich auch allein bei flachen Glasbildern angewandt; meist ist dann hinter das Gold ein schwarzer Lack aufgetragen, der die ausradirten Schraffirungen schwarz auf Gold erscheinen läßt. Doch kommt auch eine Unterlage von blanker Zinnfolie vor, welcher durch farbige Lacke, die auf die Vergoldung hinter das Glas gestrichen werden, der Effekt farbiger Translucid-Emaille gegeben wird. Schöne Beispiele hierfür enthalten die vereinigten königl. Sammlungen in Stuttgart: acht länglichovale Bilder in viereckigen Rahmen, ca. 12 auf 22 cm, Tierstücke darstellend in vortrefflicher Zeichnung. Bei diesen nur in Silber und Gold mit schwarzer Zeichnung in der beschriebenen Weise ausgeführten Glasbildern sind an der Vorderseite auf Bäume und Grund grüne und braune Lasuren in farbigem Lack aufgetragen. Ein sehr interessantes Beispiel dieser Art, wohl das älteste, welches mir vorgekommen, der Zeichnung nach italienische Arbeit des 14. Jahrhunderts, besaß in diesem Frühjahr Bardini in Florenz; es war eine Reliquien- oder Kußtafel, deren Zeichnung sich namentlich durch starke Konturen bemerkbar machte.

Meist ist die Vergoldung und Versilberung (letztere ist überhaupt selten) auf bestimmte Teile des Bildes beschränkt; gewöhnlich auf die Gewandung, aus welcher dann die Köpfe und sonstigen Fleischteile in opaker Naturfarbe hervorragen. Wo die letzteren auf den untergelegten Stanniol gemalt sind, setzt das Zusammenpassen von Gewändern und Köpfen natürlich eine außerordentliche Exaktheit der Ausführung voraus. Wo die Köpfe wirklich rückwärts auf das Glas gemalt sind, fällt diese Schwierigkeit weg, da hier der Raum für Köpfe und Hände einfach aus dem Gold ausradirt wurde. Als letzte Bereicherung tritt dann noch die Anwendung von farbigem Lack auf der Rückseite des Glases auf, der dem untergelegten Stanniol eine lebhafte Farbe giebt. So erscheint sehr oft die Luft rot mit Spiegelglanz, auch Blau und Grün kommt in diesen Lackfarben vor.

Wo die Malerei nicht auf die Zinnfolie, sondern hinter das Glas gemalt ist, hat man in der späteren Zeit wohl den Effekt des untergelegten Stanniols dadurch gesteigert, daß man es nicht glatt, sondern geknittert angewendet hat. Bekanntlich bedienen sich dieses Mittels noch heute die Fabrikanten von Glasfirmentafeln, in deren Anfertigungsweise wohl noch der letzte Rest einer praktischen Anwendnng des eigentlichen Eglomisé erhalten ist.

Die wenigen erhaltenen Reste von Eglomisé sind vom allerverschiedensten Wert. Wenn man mit Demmin (Encyclopédie des Beaux arts plastiques etc. IVme partie p. 2008—2012)

die Einführung dieser Technik an das Ende des 14. Jahrhunderts setzt, so kann man vielleicht annehmen, daß sich zu Anfang dieselbe in den Händen tüchtiger Miniaturisten befand, deren Arbeiten in hohem Werte gehalten wurden und dieser Schätzung entsprechend auch nicht hinter Glas, sondern hinter Bergkristall, oft auf die glatten Flächen größerer oder kleinerer Cabochons gemalt wurden. Ein einziges Beispiel von eglomisirtem Bernstein ist mir begegnet; in der Sammlung C. M. von Rothschild befindet sich ein Bernsteinbecher, der im Innern seines Deckels ein rundes Wappen in dieser seltenen Ausführung enthält.

Bei der Seltenheit der Technik ist es vielleicht nicht unlohnend, hier ein kurzes Verzeichnis der mir im Laufe von ca. 8 Jahren bekannt gewordenen Eglomiséarbeiten mitzuteilen, dem ich die von Demmin a. a. O. verzeichneten voranschicke.

Hiernach wäre die Hauptfundgrube dieser Kleinkunstwerke die Sammlung d'Azeglio, jetzt im Gewerbemuseum zu Turin aufgestellt (Demmin). Als älteste Beispiele dieser über 100 Stück enthaltenden Sammlung führt er zwei religiöse Darstellungen aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts an, vielleicht aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. Die eine deutsche Arbeit erinnert an die Kölner Schule, den Meister Wilhelm und Stefan. Drei Platten besitzt das Kensingtonmuseum, die für italienische Arbeit gelten und von denen zwei, nur in Gold, dem Anfang, die dritte, eine „Anbetung" in Gold und Farbe ausgeführt, dem Ende des 15. Jahrhunderts anzugehören scheint.



Pax. Das Bild unter Glas gemalt (Eglomisé). Fassung vergoldet mit Edelsteinen. Deutschland, Ende des 15. Jahrhunderts.

Sammlung Demmin, Doppelmedaillon 12 cm Höhe, oval, in vergoldetem Kupfer, die beiden Kristallschalen mit den eglomisirten Brustbildern von Christus und Maria, venezianische Arbeit des 16. Jahrhunderts.

(Nach D. wäre Venedig im 16. Jahrhundert ein Hauptfabrikationsort dieser Kristall-Medaillons gewesen, die z. T. kleine Reliquien enthielten.)

Ein Beispiel der erwähnten kolorirten und aufgeleimten Kupferstiche ist in der Sammlung Azeglio: eine Platte von venezianischem Glas mit dem „Urteil des Paris", Stich von Marc Anton nach Rafael; rückwärts mit einem Ölfarbenanstrich zum Schutz bedeckt.

Im Kölner Museum eine schöne Platte, 16. Jahrhundert, darauf in Gold und Silber: Anbetung der Könige, in Gold und Farbe, Jungfrau mit dem Kinde, und ein Heiliger (mit Marke).

Ebenda eine Kreuzabnahme, ganz in Gold, endlich eine große und prächtige Komposition, die Erscheinung der Jungfrau, mit schöner Renaissance-Umrahmung in Bleifassung mit der Jahreszahl 1535 und Monogramm.

In der Apollogalerie (Louvre) eine Pax, venezianische Arbeit, (Abbildung a. a. O. p. 2010).

Sammlung d'Azeglio eine Tafel nur in Gold gravirt mit figürlicher Darstellung, die dem englischen Kupferstecher Gabriel Smith (1775) zugeschrieben wird; eine ähnliche, deutschen Ursprungs, besonders schön, mit dem Monogramm WB. Museum zu Basel, Tafel mit der Darstellung Simson und Delila, 1534 (briefliche Mitteilung v. D.)

Museum zu Wiesbaden: Heilige oder Königin, welche der Maria das Jesuskind überreicht. Gold und Farbe; deutsche Schule 16. Jahrhundert.

Sammlung Demmin: Viereckiges, eichenes mit Zitronenholz überzogenes Kästchen, 14 auf 20 cm, Anfang 17. Jahrhundert, deutsche Arbeit mit sieben Eglomisébildern, biblische Darstellungen.

Sammlung des Generalkonsuls Spiegelthal, Eglomisébilder mit „Nicolaus Melchior Spengler 1757 und 1758" signirt.

Außer den oben gelegentlich erwähnten Beispielen habe ich folgende notirt:

In der Ambraser Sammlung in Wien, Glasbild in Kristallfassung, die Madonna erscheint einem österreichischen Fürsten. Meist in Grisaille mit wenig Grün und Gold. Stanniolgrund unter rotem Lack; schöngezeichneter Rand in Gold und Schwarz.



Chinesisches Tabaksfläschchen mit eingesetzter Eglomiséplatte.



Chinesisches Tabaksfläschchen. (Eglomisé.)

Ebenda Landkarte von Österreich mit Kartusche. Maximilian II. 1566, keine Stanniolunterlage, wahrscheinlich wirkliche Hinterglas-Malerei.

Ebenda großes Pracht-Tableau, 28 cm breit, 24 hoch. Mittelbild Susanna, prachtvoller Körper in Grisaille. Goldene Gewänder, punktirt mit farbigem Stanniol unterlegt, leicht durchschimmernd; die Brust schildpattfarbig. Ähnlich behandelte Eckbilder stellen Heilige und Martyrgeschichten dar; im Rahmen sind acht winzige Achteckbildchen eingelassen.

Ebenda ganz altertümliches Reliquiar, nur Gold, ausradirt mit schwarzer Unterlage ohne Anwendung von Stanniol.

Ebenda Rundbild in einer silbernen, reich verzierten und vergoldeten Schale, die in zwei Zonen mit Edelsteinen besetzt ist. Darstellung: Loth und seine Tochter. Körper Silber, radirt, schwarz unterlegt, Gewand Gold, radirt mit bunt durchschimmernder Stanniolunterlage. Die Landschaft (das brennende Sodom) in Gold mit rotem Lack und Stanniolunterlage.

Ebenda Kabinet mit Orgel in Ebenholz und Schildkrot, ziemlich späte Arbeit. Die Füllungen der Kästchen mit eglom. Bildern; Köpfe und Fleisch opak, gut gemalt. Alles andre Gold mit Unterlage von rotem und grünem Glas und Stanniol.

Ebenda zwei Flakonhälften von Kristall mit eingesetzten Bildern; Mittelbilder Judith und Holofernes, und Susanne im Bade. Ringsherum kleine Bilder, grau opak und Gold.

Mit Bezug auf diese zahlreichen Beispiele in der Ambraser Sammlung ist es nicht uninteressant, daß der alte Katalog dieser Sammlung von Primeßer, Wien 1819, folgende in den Hauptsachen zutreffende Erklärung dieser Technik giebt:

„Die hier angewandte Technik ist folgende: Auf der Rückseite der ziemlich dicken Tafel sind die Köpfe und Fleischtheile mit Ölfarbe gemalt, das übrige aber mit einem Goldgrunde gedeckt, auf welchem, wie auf einer Kupferplatte, mit der Nadel die Figuren, Falten der Gewänder u. dergl. gezeichnet sind. Über diesen Goldgrund sind nun erst durchsichtige Schmelzfarben aufgetragen, welche den allgemeinen Farbenton der Gewänder bestimmen, indem sie durch die auf dem Goldgrunde gemachten Ritze und Striche

durchschimmern. Die Unterlage bildet endlich eine Kupferplatte, auf welcher die Stellen, worauf die hellen Massen des Bildes zu liegen kommen, weiß polirt sind. Das übrige ist mit schwarzer Farbe bedeckt. Ähnliche, aber sehr unvollkommene Glasbilder werden noch heute in Tirol verfertigt."

Bei Bourgeois in Köln befand sich im Oktober 1886 ein höchst merkwürdiges Stück dieser Technik, eines der sehr selten vorkommenden Trinkgefäße: ein cylindrischer Trinkkrug, ca. 15 cm hoch, ohne Deckel. Der Körper aus drei gebogenen, eglomisirten Scheiben gebildet, durch ein hintergelegtes Glas geschützt; diese drei verdoppelten Scheiben durch silbervergoldete Fassung (oberer und unterer Reif, drei aufrecht stehende Stäbe) mit einander verbunden; Boden und Henkel aus Silber. Die Darstellungen in bunten Farben waren biblischen Inhaltes.

In der Sammlung Felix, Aukt.-Katalog Nr. 300, kleines rundes Medaillon aus Bergkristall, 2½ cm Durchmesser, in leuchtenden Farben und reicher Goldanwendung. Darstellung: ein Kaiser in vollem Ornat auf dem Thron; Umschrift in Gold: Capitulum bambergensis (sic) 16—01.

Ebenda, Aukt.-Katalog Nr. 301, Bild: Venus und Amor, ganz opak gemalt, nur Gewand rot translucid mit goldradirten Lichtern, 21 cm hoch, 12 breit, gezeichnet VBL (als Monogramm zusammengezogen).

Herzogliches Museum in Gotha: Kleines ovales Döschen in vergoldeter Fassung, 2½ auf 2 cm, mit dem eglom. Porträt einer Prinzessin. (Die große Schale mit Venus, ebenda, wurde oben bereits erwähnt).

Früher Sammlung Ricard, Abenheimer-Frankfurt: kleiner ovaler Anhänger, Glas in Silber gefaßt mit bunter Unterlage.

Sammlung Wilhelm Metzler, Frankfurt: Zwei kleine Bilder in silbervergoldeter Fassung aus achteckigen, fassetirten Bergkristall-Platten, 0,32 auf 48 cm, Darstellungen der Geburt und Kreuzigung, (früher vielleicht vereinigt als Vorder- und Rückseite eines Medaillons). Sie zeigen alle oben beschriebenen Hilfsmittel der Eglomisémalerei vereinigt und dürfen, was Kunstwert und miniaturartige Reinheit der Gemälde betrifft, vielleicht für das Vollendetste gelten, was in dieser Technik existirt.

C. v. Rothschild'sches Museum, Frankfurt. Gürtelspiegel. Oval, die Fassung Gold mit Email, umgeben von einem vierkantigen, gewundenen Goldstab. Die Rückseite bildet ein eglomisirtes Bild (sehr gedunkelt), die Anbetung der Könige darstellend, eingerahmt von eglomisirtem Ornament in acht abgeteilten, schmalen Kompartimenten. Ebenfalls höchst wertvolle Miniatur. Wahrscheinlich Italien, 16. Jahrhundert.

Ebenda. Kleiner Anhänger aus länglich achteckigen Kristallplättchen von 4½ cm Höhe mit doppelseitigem Eglomisébild; Anbetung und Ruhe auf der Flucht darstellend.

Sammlung Jul. Feidels, Frankfurt. Fingerhut aus Silber mit Überzug aus Silberfiligran mit Emailausfüllung. Die Kappe ist abzunehmen, darunter ein kleines eglomisirtes Rundbildchen von 9 mm Durchmesser; 2 Köpfchen darstellend. Fleischteile versilbert, Haare und Kragen vergoldet, radirt, rückseitig rot lackirt, mit Stanniol unterlegt.

R. Accademia, Venedig. (Sale Palabiane). Votivbild in sehr exakt gearbeitetem architektonischen Rahmen aus Silber. 8 cm breit, 11½ cm hoch. Maria und Joseph an der Krippe darstellend. Schönste Miniatur der frühvenezianischen Schule. Alle Lokaltöne, außer Grau und Fleischfarbe, welche opak gemalt, sind durch farbige Hinterspiegelung hergestellt; Gold in überaus zarter Pinselbehandlung als Lichter auf den Gewändern rc. von vorn auf das Glas aufgesetzt.

Städtisch-historisches Museum, Frankfurt. Eglomisébild, in Rahmen 21 cm breit, 16½ cm hoch. Allegorische Darstellung in einem Brautgemach, von geringem Kunstwert, aber interessanter Technik, richtige Malerei hinter Glas. Hinter das sehr blasige und dünne Glas sind zuerst schwarze Konturen, dann große Lokaltöne aufgesetzt, Hauptfarbe ein opakes Braun, die Gewänder rot und grün translucid. Dann sind die Lichter mit der Nadel sehr zart ausradirt und mit abwechselndem Silber und Gold die Hinterspiegelung ausgeführt. Ein starker mennigroter Schutzüberzug läßt vermuten, daß diese Belegung nicht mit Stanniol, sondern durch Vergoldung und Versilberung ausgeführt ist.

Außer diesen Beispielen einer mehr kunstmäßigen Verwendung der Eglomisirungstechnik hat dieselbe vielfach zur Verzierung von Geräten gedient; namentlich war sie im 16. Jahrhundert für Wappen im Fuß oder Deckel von silbernen Bechern beliebt. Ich könnte eine ziemliche Anzahl solcher Wappen, zum Teil

meisterhaft gemacht, aus der C. von Rothschild'schen Sammlung anführen. Die sehr dankbare Verwendung zur Auslage von Damspielen lernten wir schon in dem oben angeführten Beispiel aus dem historischen Museum zu Dresden kennen. Sechs dekorative, eingerahmte Platten, vielleicht früher als Möbeleinlagen benutzt, die mit den Dresdner Arbeiten die größte Verwandtschaft in der Zeichnung haben (auch die Verwendung von Weiß zu Linienornamenten auf dem Glase) existiren im großherzoglichen Schloß zu Darmstadt. Die Verwendung des Eglomisé zu Spiegelrahmen war ebenfalls beliebt; die frühere Sammlung Ricard besaß ein schönes Beispiel eines solchen.

Vielleicht geben die vorstehend mitgeteilten Aufzeichnungen Anlaß, daß auch in denjenigen Sammlungen, welche dem Verfasser zur Zeit nicht zugänglich waren, der Bestand an eglomisirten Gläsern festgestellt und in diesen Blättern mitgeteilt wird. Bei einer fast vergessenen Technik, deren Beispiele überhaupt nur in so geringer Zahl vorhanden sind, wäre ein einigermaßen vollständiges Verzeichnis gewiß nicht ohne Interesse.*)

Zu Anton Eisenhoit.

Von C. A. v. Drach.

Herr Professor J. B. Nordhoff zu Münster hat in einem in den Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande**) erschienenen Artikel: „Meister Eisenhuth, V", worin die von mir in dieser Zeitschrift (Jhrg. III, S. 123 ff.) niedergelegten archivalischen Nachrichten über Arbeiten jenes Künstlers für hessische Landgrafen zur Vervollständigung des Eisenhoitschen Lebensbildes verwertet werden, die beiden ebenda von mir als einzige uns erhalten gebliebene Zeugen seiner Thätigkeit in Hessen beschriebenen Stücke dem Meister absprechen zu müssen geglaubt. Er bezeichnet es als Irrtum, daß für die Denkmünze Wilhelms IV, sowie für die vier Ofenkacheln mit den allegorischen Darstellungen der Elemente Eisenhoit als Urheber angenommen ist; die Unzulässigkeit von letzterer Annahme wird eingehend zu begründen versucht, bezüglich der ersteren erschien eine einfach abweisende Behauptung ausreichend. Der um die Kunst- und Künstlergeschichte seines engeren Vaterlandes hochverdiente Verfasser jenes Aufsatzes hat nach Eisenhoits Eintritt in dieselbe, also seit 1879 mit so liebevoller Hingabe alle Spuren des Meisters aufgesucht und verfolgt, die verschiedenartigen Werke seines Schaffens so eingehend studirt und gewürdigt, daß er als besonders berufen erscheint, in Fragen, welche sich auf Eisenhoits Autorschaft beziehen, ein entscheidendes Wort zu reden. Nichtsdestoweniger unternehme ich es im Nachfolgenden, auch für meine Ansichten nochmals einzutreten und sie mit weiteren Gründen zu stützen. Nordhoffs Aufsatz kam in meine Hände, als ich gerade im Begriff stand, in diesen Blättern auf Grund der inzwischen auch mir bekannt gewordenen Kupferstiche der vier Elemente, welche zweifelsohne als Vorlagen zu den Füllungsbildern der besprochenen Kacheln gedient haben und die von Nordhoff gegen mich verwandt worden sind, die Urheberschaft Eisenhoits außer Zweifel zu stellen; ich teile die meinerseits beabsichtigte, hierauf bezügliche Deduktion im Zusammenhang mit einigen durch den Nordhoffschen Aufsatz bedingten Zusätzen nachstehend mit.

Um im Anschluß an letzteren mit der von Eisenhoit gefertigten Denkmünze Wilhelms IV zu beginnen, so dürfte die von mir erbrachte Begründung, daß wir in den vorhandenen Silbergüssen, welche inschriftlich als dem vom Erblasser testamentarisch bestimmten Zwecke (paterni et fraterni amoris ergo) dienlich bezeichnet sind, von dem goldenen Original Eisenhoits

*) Einige Nachträge, deren Aufnahme in diesem Hefte nicht mehr möglich war, werden im nächsten Hefte Platz finden. Anm. des Herausgebers.

**) Jhrg. 1887 Bd. LXXXIV, S. 169 ff.

genommene Kopien vor uns haben, durch die Erklärung: „die im Avers verbildlichte Medaille des Landgrafen Wilhelm IV. hat, wie man schon den Schriftzügen (!) und dem Bildnis ansieht, mit Eisenhuth nichts zu thun", umso weniger zu entkräften sein, als aus den angeführten Worten nicht zu ersehen ist, ob dieselbe sich auf Autopsie einer solchen Münze gründet oder nur im Hinblick auf die in meiner Publikation gegebene, leider sehr wenig gelungene Abbildung [2]) gemacht wird. Die in den angeführten Worten behauptete, gänzliche Unabhängigkeit der Silbergüsse von der Eisenhoitschen Medaille ließe sich nur durch Voraussetzung einer Fälschung ermöglichen; da letztere aber dann in der Zeit zwischen 1592 und 1767 vollzogen sein müßte, ist die Wahrscheinlichkeit dafür zu gering, um die Sache ernstlich in Betracht ziehen zu müssen. Als Beweis, daß das Original der Silbergüsse schon vor 1627 vorhanden war und in besonderem Ansehen stand, kann ich noch folgendes anführen. Landgraf Georg II von Hessen-Darmstadt ließ zum Andenken an den sog. hessischen Hauptvergleich (v. 24. Sept. 1627) durch den Frankfurter Goldschmied Paul Birckenholtz einige große Pokale herstellen, welche mit den Bildnissen hessischer Fürsten verziert sind; dasjenige Wilhelms IV stimmt in Darstellung und Größe mit dem Avers der besprochenen Silbermedaille überein.

War in diesem ersteren Fall der Gegenstand, um den es sich handelt, nur unansehnlich und standen anderseits genügende Hilfsmittel zu Gebote, um die Frage, sogar ganz ohne Rücksicht auf ihn, entscheiden zu können, so verhält sich bezüglich der erwähnten Ofenkacheln die Sache gerade umgekehrt; wir haben nicht das geringste Dokument, welches über ihre Entstehung Aufklärung giebt, dagegen finden sich an den Stücken selbst die Anhaltspunkte, aus denen der Beweis erbracht werden muß. Die von Nordhoff in seinen Untersuchungen hierüber beliebte Trennung der Füllungsfiguren von der figürlich-ornamentalen Umrahmung soll auch meinerseits eingehalten werden, und will ich versuchen, die von ihm in beider Beziehung abgewiesene Urheberschaft Eisenhoits, am Entwurf wie an der Bildnerei, demselben wieder zuzueignen.

Für die Füllungsbilder liegen jetzt, was mir früher unbekannt war, und daher mein Urteil in der Frage nicht beeinflussen konnte, vier Kupferstiche vor [3]), welche die auf den Kacheln befindlichen, die Elemente repräsentirenden Menschenbilder in mehr oder weniger abweichenden Stellungen zeigen und zweifelsohne als Vorlagen bei Herstellung jener benutzt sind. Man kennt zwei Gattungen von Abdrücken; im ersten Zustand, welchen Bartsch beschrieben hat, findet sich auf dem Blatt mit Ignis die Adresse: H. Goltzius excudebat A° 1586, beim späteren ist dies verändert in H. Goltzius inventor A° 1586 und hat der neue Verleger beigesetzt Frederick de Widt excu., während gleichzeitig die sehr abgenutzten, teilweise frisch aufgestochenen Platten mit Nummern versehen wurden [4]). Bei einem solchen Sach-

2) Ich muß bei dieser Gelegenheit bemerken, daß mir ein anderes Exemplar vorlag, als das für die Abbildung benutzte, sowie, daß ich der Red. d. Bl. kein Hehl daraus machte, wie wenig die Münzabbildung und auch die Wiedergabe der Kachel meinen Wünschen entspreche; nur ein durchaus mechanisches Verfahren wäre im Stande gewesen allen Anforderungen genügende Bilder der Gegenstände zu liefern.

3) Die Beschreibung der Kupferstiche bei Bartsch (Le Peintre-Graveur, III. p. 100 ff.) lautet:

Les quatre élémens représantés d'une manière allégorique. Suite de quatre estampes.

Hauteur: 7 pouces, 7 lignes. La marge des bas: 4 lignes. Largeur: 5 pouces, 10 lignes.

1) L'air. Un jeune homme debout sur des nuages, entouré de quatre vents et de plusieurs oiseaux. Dans le lointain est représantée la descente du S. Esprit sur les apôtres. *Proximus est aer* etc.

2) La terre. Une femme tenant une corne d'abondance. Le lointain représante la création d'Adam. *Densior his tellus* etc.

3) Le feu. Un homme tenant d'une main la foudre de Jupiter, et de l'autre une bombe qui éclate. On voit dans le fond le sacrifice d' Elie. *Ignea conexi vis* etc. . . . *H. Goltzius excudebat A°. 1586.*

4) L'eau. Une femme appuyée sur une urne d'où coule de l'eau. On aperçoit dans le lointain le baptême de Jésus-Christ dans le Jourdain. *Undosus, latique maris* etc.

Ces quatre morceaux ont été gravés par un des disciples de *H. Goltzius*, et sous sa conduite.

Genau kann die Beschreibung nur insofern genannt werden, als sie zur Bestimmung der Blätter genügt.

4) Auf Rud. Lepkes 630. Kunstauktion (v. 3. Oktbr. 1887) erwarb ich Aer und Terra in Ab-

verhalt wird die Notirung des Goltzius als Erfinders der Vorstellungen, während ihn die ältere Unterschrift nur als Drucker oder Verleger bezeichnet, zur Entscheidung der Frage nach dem Schöpfer der Zeichnungen kaum in Betracht kommen können und muß eine Kritik der Darstellungen selbst den Ausschlag geben. Bartsch wurde durch die erste Adresse nur veranlaßt, die Blätter dem Werk des Goltzius einzureihen, nahm es aber nicht auf sich, sie einem der ihm bekannten Schüler dieses Meisters als Stecher zuzulegen. Ich nehme Stich sowohl, als Zeichnung bei Aer und Terra für Eisenhoit in Anspruch, während die beiden anderen Blätter ganz entschieden einen anderen Zeichner erkennen lassen und daher auch wohl einem andern Stecher zuzuschreiben sind[5]). Es wird unschwer sein, nachdem Eisenhoit mit seinen verschiedenartigen Kunstleistungen so bekannt geworden ist und seine Eigentümlichkeiten so oft schon erörtert worden sind, auf den beiden erwähnten Blättern den Stichel des Meisters zu erkennen und auch seine Zeichnung nachzuweisen. Beim ersten Blick schon werden wir durch die Sicherheit der Hand und die Kraft der Linien erinnert an die Arbeiten für Mercatis Metallotheca, wir finden überall die leicht geschwungenen Strichlagen, mit denen er den darzustellenden Flächen sich anzuschmiegen weiß, und begegnen auch den doppelten und dreifachen Kreuzungen von solchen, wie er sie bei der Modellirung von Fleischpartien anwandte. Was die Zeichnung betrifft, so sehen wir lebhaft bewegte Gestalten mit alles tiefern Ausdrucks baren Angesichtern[6]), mit eigentümlich gespreizten Hand- und Fingerstellungen, welche für jenen Mangel Ersatz bieten sollen, es zeigen sich die für den Meister charakteristischen kurzen Unterextremitäten[7]) und es fehlen auch nicht die an Dürers Weise erinnernden Gewandfalten, jedoch nicht mit so gehäufter Äugelung, wie sie in den späteren Arbeiten auftritt.

Gehen wir zu einer Vergleichung im Einzelnen mit unzweifelhaften Kupferstichen Eisenhoits über, so ist Stellung und Zeichnung der Füße genau dieselbe wie bei den beiden Philosophen auf dem Titelblatt zur Metallothek (L. 41); es zeigt sich, und zwar sehr ausgeprägt am Aer, die osteologisch ganz unrichtige Kniebildung, welche schon im Stich der Statue des Antinous (L. 51) zu bemerken ist und bei den singenden Kindern (L. 8) in unverständigen Manierismus ausgeartet erscheint. Auf demselben Blatt erinnern die Flugvögel mit der energischen Bewegung sofort an die der ephesischen Diana entspringenden Tiere auf dem erwähnten Titelbild (L. 41) und zwei ganz analoge finden sich auf der zu Burgis Werk gehörigen Tafel mit den Sternbildern (L. 39); Baumbildung und Baumschlag sind genau dieselben, wie auf den Kupfern dieses Werkes, worin auch auf Platte 18 und 19 ähnliches, jeder Leichtigkeit entbehrendes und an aufgeblasene Därme erinnerndes Gewölk vorkommt, wie es den Aer umgiebt. Bei der Terra findet sich die Blumen- und Ährenkrone, wie auf dem mehrgenannten Titelblatt (L. 41) und das gewundene Füllhorn, dem wir auf Eisenhoits späteren Arbeiten (Bibliothekzeichen (L. 18) und Deckel des Kölner Missale) wieder begegnen, während das als Mauerkrone auf dem Haupte der Figur angebrachte Gebäude und die zwischen ihren Armen ausgebreiteten Früchte den Künstler bezeugen, der das Land der Kunst, Italien, geschaut. Hält man neben den vatikanischen Apollo in Mercatis Metallothek unsern Aer, so ist sofort zu erkennen, daß nicht nur die Statue selbst einzelne Motive für letzteren geliefert hat, sondern daß gerade dieser Stich als

drücken vor den Nummern, das erstere von alter Hand als Epr. Sup. bezeichnet. Die spätere Ausgabe fand ich in einem Klebeband der Ständischen Landesbibliothek zu Kassel, welcher mir zur Ansicht nach Marburg verabfolgt wurde.

5) Für die Darstellungen im allgemeinen mag eine freie Benutzung von Kompositionen Sprangers oder eines gleichzeitigen italienischen Meisters stattgefunden haben. Ob die Kupferstiche J. Mathams, welche die Elemente darstellen (B. 144—147), in Beziehung zu' unsern stehen, konnte ich noch nicht feststellen.

6) Ignis und Aqua scheinen in dieser Beziehung, soweit die mir vorliegenden schlechten Abdrücke erkennen lassen, höher zu stehen.

7) Auf dem Stiche des Goltzius (B. 23), welcher den Kindermord zu Bethlehem darstellt, erblickt man oben links eine Frau in gegenseitig gleicher Stellung, wie unsere Terra von ungefähr gleicher Größe; die Vergleichung beider Gestalten mit Maßstab oder Zirkel ist daher ohne weiteres ausführbar und ergiebt sofort, wie verschieden die Proportionen des Beines bei Goltzius von denen des Zeichners der Terra sind. Auch beim Ignis treten ganz andere Verhältnisse auf, als bei Aer und Terra.

Vorlage benutzt worden ist für die Modellirung der Muskulatur des Aer.

Es würde ermüden, noch weitere Parallelen hier aufzuzählen, die gemachten Hinweise genügen, Eisenhoits doppelte Autorschaft an den beiden Kupferstichen zu erhärten. Vermutlich hat er dieselben in Italien, kurz vor seiner Heimreise gefertigt, um, da hiezu die für Mercati gestochenen Naturalien und sonstigen Darstellungen wenig geeignet waren[8]), etwas Bedeutenderes von seinen Kunstleistungen in der deutschen Heimat vorzeigen zu können. Durch irgendwelche Umstände wurde er veranlaßt, den Stich der beiden andern Blätter der Folge einem Niederländer zu überlassen[9]), und es gelangten durch letzteren die Platten an Goltzius, sodaß dieser im Stand war 1586 die Ausgabe zu veranstalten. Die Zeichnungen, oder auch Probedrucke führte Eisenhoit mit sich; sie gaben, wollen wir annehmen, so dem Landgrafen Ludwig zu Marburg Veranlassung, die Figuren auf den Ofenkacheln anbringen zu lassen, zu deren Modellirung unser Meister während seines hessischen Aufenthaltes durch den ihm von Italien her befreundeten Leibarzt Joh. Wolf bestimmt worden sein mag. Zum Nachweis von Eisenhoits eigenhändiger Thätigkeit hierbei fehlen die nötigen Vergleichsobjekte, da die wenigen von ihm überarbeiteten gegossenen Metallstücke kaum in Betracht zu ziehen und die getriebenen Silberarbeiten bei durchaus verschiedener Technik nur in sehr eingeschränkter Weise zu benutzen sind. Trotzdem und obschon für die Kacheln die Originalität durch Abformen und Nachbessern seitens des Hafners verloren gegangen ist, bieten sich Analogien; ich gehe indessen auf deren Betrachtung hier umsoweniger ein, als bei einer so subtilen Frage auf das in meiner früheren Publikation befindliche Kachelbild und die ebenda gegebenen Skizzen nicht verwiesen werden darf[10]) und die Sache, falls es mir gelingt, Eisenhoit auch die Urheberschaft am Rahmen zu sichern, kaum zweifelhaft sein kann. Eine Vergleichung der zur Zeit vorliegenden Abbildungen mit den Kupferstichen läßt wenigstens erkennen, daß der Bildner ein Künstler war, welcher mehr verstand, als „aus praktischen Gründen" einige Änderungen anzubringen; die den plastischen Darstellungen gegenüber den Kupferstichen zum Vorteil gereichenden Änderungen, welche er mit Ignis und Aqua vornahm, durch die auch manche Unterschiede gegen Aer und Terra ausgeglichen sind, sprechen für Eisenhoit.

Wenden wir uns nun zur Betrachtung des Rahmenwerkes, so soll dasselbe nach Nordhoffs Ausführungen mit den Füllungen nur den Hafner gemein haben[11]); da, wie ich schon in meiner ersten Mitteilung hervorhob, es nicht für die jetzt darin befindlichen Mittelbilder erfunden ist, also nur durch Zufall mit ihnen zusammengestellt wurde, ist dies in gewissem Sinne richtig. Auch daß die Füllungen weit edler erscheinen, ist leicht daraus zu erklären, daß für sie die bis ins einzelnste durchgebildeten Kupferstiche benutzt werden konnten, während die Umrahmung viel weniger sorgfältig vorbereitet worden sein mag. Nordhoff bezeichnet letztere, obwohl „die Einteilung und Ausschmückung einigermaßen an Eisenhuth erinnert", als „eine trockene Komposition", als „ein Weckmittel der Langweile". Wenn dem wirklich so wäre, dann müßte man glauben, daß in jener

8) Einige der letzteren (L. 42 u. 43) sind ohne künstlerische Bedeutung; von andern (L. 44—46) behauptet dies Lessing; die Stiche nach Antiken (L. 49 bis 52) dürften zu den italienischen Erstlingsarbeiten gehören und deshalb weniger in Betracht gekommen sein; der japonische Vogel (L. 48) und die Landschaft mit den Schwefelquellen bei Puteoli (L. 47) konnten trotz der Meisterschaft im Stich bei Laien keinen großen Eindruck machen. Es blieb daher von jenen Arbeiten nur das Titelblatt übrig. Der einzige uns außerdem bekannt gewordene Stich aus der römischen Zeit (L. 2), das Portät des Papstes Gregor XIII. wurde von Bartsch dem Agostino Carracci zugeschrieben.

9) Als Parallele hierzu wollen wir nur anführen, daß von einer Folge der sieben Kardinaltugenden (nach Goltzius) 5 Blatt von Jakob Matham und 2 von Jan Saenredam gestochen wurden (vgl. Bartsch Bd. III, S. 164). Der von Bartsch unmittelbar vor den Elementen beschriebene Kupferstich, welcher die Kunst darstellt, hat mit ihnen genau gleiche Größe und dürfte daher vielleicht auch Eisenhoit angehören.

10) Die N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung zu Marburg wird demnächst in den Stand gesetzt sein, Photographien der Kacheln in den Handel zu bringen.

11) Es ist nicht nötig, denselben fern vom Fundort der Kacheln zu suchen und, wie es Nordhoff thut, in Bayern und Franken anzunehmen; es gab „in den schönsten Tagen der deutschen Kleinkunst noch genug andere Hände für formschöne Hafnerarbeit", als die der dortigen Meister, und war gerade Marburg ein Hauptsitz der Ofenfabrikation. Die Sammlung des hessischen Geschichtsvereins enthält eine große Zahl unzweifelhaft daselbst entstandener Model und Kacheln.

Zeit, wo „das Kunstvermögen so frei, geschickt erfinderisch und elastisch war", wo „ein bloßes Kopiren so selten vorkam", ein recht großes Bedürfnis nach diesem Weckmittel geherrscht habe; denn wie wären sonst die beiden in kleinerem Maßstabe hergestellten Wiederholungen, welche bekannt geworden sind [12]), zu motiviren? Zum Beweis seiner Behauptung erklärt Nordhoff weiter: „kleinlich und leblos nehmen sich aus die beiden Geharnischten zu Seiten des Thores, einförmig und unsymmetrisch die vier Allegorien, wachsfigürlich die Menschengestalten". Diese Ausstellungen beweisen nichts gegen Eisenhoits Urheberschaft. Sitzen nicht auf der Zeichnung, womit er das Kölner Missale geschmückt hat [13]), Kaiser und Papst auch einander gegenüber wie aufgeputzte Wachsbilder? mußte nicht die bei Renaissancekacheln so oft benutzte rundbogige Thoröffnung die symmetrische Anordnung unmöglich machen? und sind auf dem Fürstenbergischen Bibliothekzeichen (L. 18) die auf die vier Ecken verteilten Kirchenväter nicht auch recht einförmig? Entbehren nicht Eisenhoits Menschen, sobald ihnen Bewegung fehlt, aller Lebendigkeit? wie sollte er denn gar jenen beiden, in den starren Eisenpanzern steckenden Rittergestalten dieselbe verleihen? Alle diese Mängel fühlen wir im vorliegenden Fall empfindlicher als sonst im Hinblick auf das lebhafte Mittelbild; wie anders würde sich alles ausnehmen, wenn statt dessen das ruhige Bild des Landgrafen erschiene oder das hessische Wappen. Es wird ferner gesagt: „Wie hoch überragen seine Bilder den Kachelrahmen in der Lebhaftigkeit der Figuren, in der malerischen Anlage und ornamentalen Gruppirung. Wie großartig und wechselvoll sind seine landschaftlichen Hintergründe, wie majestätisch die Lage der Zweige und Blätter seines Baumschlages gegenüber der gleichartigen Kachelpartie". Ich gebe gern zu, und es liegt ja auch in der Natur der Sache, daß andere Arbeiten Eisenhoits sehr viel höher stehen als die Kacheln [14]), und möchte nur betreffs der zur Vergleichung herangezogenen Kachelpartie, des Ästchens neben der Aqua, bemerken, daß der Zeichner dieses Nebending nicht dem Original entsprechend wiedergegeben hat. Selbst auf der durch Photographie hergestellten Vorlage macht es sich anders bemerklich als in der Wirklichkeit, weil je nach der Beleuchtung auch die auf letzterem Wege erhaltenen Bilder plastischer Gegenstände einen anderen Eindruck hervorbringen können, als ihn der Beschauer der Sachen empfängt. Es geht dies soweit, daß sogar architektonische Formen sich nicht in ihrer wahren Gestalt erkennen lassen, und dürfte gerade auch in unserem Fall gelten für die beiden den Kachelrahmen nach innen abschließenden Säulen, die thatsächlich sich weit weniger bemerklich machen als im Bild [15]). Der Anblick des Originals hätte wohl schwerlich zu folgender Kritik Anlaß gegeben: „Können zumal auf Eisenhuth die trockene Ausschmückung des Rahmens und vollends das ungelenke Säulenpaar zurückgehen?" Ob dieselbe auch in ihrem ersten Teile so ganz zutreffend ist, gebe ich dem Urteile des Lesers anheim, indem ich dabei an folgendes erinnere. Ist nicht das aus Eisenhoits erster Zeit stammende Bild des vatikanischen Sammelschrankes (L. 43) derart, daß Nordhoff auf ihn als Schöpfer davon gern verzichten möchte? Kann etwas Dürftigeres von Ornamentik geleistet werden als die beiden Seitenmitten des Burgischen Titels (L. 19), welcher der mittleren Periode seiner Thätigkeit angehört? Ist endlich bei dem zu den letzten Arbeiten des Meisters gezählten Fürstenbergischen Bibliothekzeichen (L. 18) der Aufbau nicht auch eine recht unorganische Zusammenstellung von allerlei schönen Einzelheiten?

Eisenhoit hat seine Schwächen, so gut wie jeder andere, und wir brauchen denselben gegenüber unsere Augen nicht zu verschließen; sie finden sich demgemäß auch auf den Kacheln

12) Von K. Berling ist jüngst ein Ofen mit solchen, die 29 × 44,5 cm halten, beschrieben worden (Kunstgewerbeblatt IV, S. 3), während ich schon eine noch kleinere erwähnt hatte. Auf letzterer hatte ich die Figur, welche die Aqua vorstellt, als Luft angegeben, weil neben derselben AYER zu lesen ist. In der Zeit der Eisenhoitomanie, als demselben Rahmgießer, Zuckerdosen u. dgl. zugeschrieben werden konnten, wäre wohl die Deutung „Anton Ysernhod ERfinder" versucht worden.

13) Vgl. Lessing, Die Silberarbeiten des Anton Eisenhoit. Tafel 5, b.

14) Wie verschieden an Kunstwert Eisenhoits Arbeiten sind, beweist ein Urteil Lessings, betreffend die zu Burgis Werk gehörigen Tafeln (l. c., p. 9): „An den Künstler der Silberarbeiten wird man höchstens bei der Darstellung der Sternbilder auf Tafel 20 erinnert".

15) Im Original gehen dieselben vermittelst einer sanften Kehlung in die Füllungsfläche über; falsch ist daher bei der Wiedergabe im Holzschnitt die scharf abschneidende Licht- und Schattengrenze.

wieder und sicher in höherem Maße als bei seinen Silberarbeiten. Wenn wir aber „diese Erzeugnisse des Kleingewerbes“, wie es sein muß, „nicht mit dem Maßstabe edlerer Kunstzweige, sondern nach den besten ihrer Art beurteilen“, dann wird jeder Unbefangene, auch ohne meine Auseinandersetzungen, in den unzweifelhaften Schönheiten, die sie bieten, die Eigenart des Warburger Meisters eher wiedererkennen, als bei manchen ihm notorisch zugehörigen Werken.

Moderne persische Faiencen.

Von Otto v. Falke.

Im Gegensatz zu der wohlverdienten Wertschätzung, welche die alten Faiencen des muslimischen Orients auf dem europäischen Kunstmarkt genießen, bringt man im allgemeinen den modernen Erzeugnissen der persischen Keramik ein sehr geringes Interesse entgegen. Allerdings können dieselben einen Vergleich mit den alten Arbeiten in keiner Weise aushalten; sie verdienen aber dennoch Beachtung, nicht nur als die Ausläufer einer einst blühenden und hochstehenden Industrie, sondern auch wegen der künstlerischen Eigenschaften, die sie trotz der zweifellosen Kennzeichen eines tiefen Verfalles sich immer noch bewahrt haben. Ihre graziösen Formen, die leichte und oft schwungvolle Zeichnung und die fast allen Arbeiten des Orients gemeinsame harmonische Zusammenstellung der Farben sichern ihnen, wenn auch nicht höheren künstlerischen Wert, so doch eine große dekorative Wirkung. Ihre Mängel liegen vor allem in der technischen Ausführung; die Masse ist minderwertig, die Glasur trotz ihres Glanzes voller Risse und unrein; auch die Farben stehen nicht auf der Höhe der alten Vorbilder.

Ein französischer Forscher, Julien de Rochechouard, hat während eines langjährigen Aufenthaltes in Persien über die Keramik des Landes eingehende Studien gemacht und in einem in Deutschland wenig bekannt gewordenen Werke (Souvenirs d'un voyage en Perse. Paris, Challamel, 1867) neben wertvollen Mitteilungen über den Handel und einzelne Industriezweige Persiens auch über die heutige Faienceindustrie neue und ausführliche Daten gegeben.

Das Urteil, das Rochechouard über die heutigen Erzeugnisse fällt, ist im allgemeinen ein ungünstiges, wie es nicht anders zu erwarten ist, zumal da er in der Lage war, die herrlichen Denkmäler aus der Blütezeit des persischen Kunstgewerbes mit den modernen Produkten in Vergleich zu ziehen; doch hat er ihre guten Eigenschaften, vor allem ihre unbestreitbare Wirkung als dekorative Objekte keineswegs übersehen. Wir geben hier in kurzem die Mitteilungen Rochechouards über die Fabrikationsstätten und Arten persischer Faience wieder.

Die Centren der Industrie im heutigen Iran sind Teheran, Kaswin, Hamadan, Kum, Kaschan, Natinz, Naïn und Mesched; die drei letzteren Städte liefern die relativ besten Arbeiten.

In Naïn wird hauptsächlich weißes Geschirr mit kobaltblauer Bemalung gefertigt. Es ist bekannt, daß bald nach der Blütezeit des persischen Kunstgewerbes unter Schah Abbas, bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der chinesische Geschmack in der Töpferei Persiens der herrschende wurde und die polychromen, sogenannten Rhodusfaiencen verdrängte. In Naïn wirkt dieser chinesische Einfluß noch heute in der Faiencefabrikation fort. Die Faiencearbeiter von Naïn kopiren auf das Genaueste chinesisches und japanisches Blauporzellan; vor allem sind es landschaftliche Darstellungen, die sie mit Vorliebe ihren Vorbildern entnehmen. Charakteristisch für ihre Arbeiten ist es, daß sie der chinesischen Landschaft spezifisch persische Motive, Tiere oder bestimmtes Pflanzenornament hinzufügen und so ihrer Zeichnung doch ein originales Gepräge verleihen. Die Fabriken von Naïn sind die einzigen, die ihre Erzeugnisse regelmäßig mit einer bestimmten Marke und mit Datirungen versehen. Leider hat Rochechouard eine Abbildung dieser Marke nicht gegeben. Die Glasur dieser Faiencen ist sehr dick und zeichnet sich durch lebhaften Glanz aus.

Weniger bekannt sind die Faiencen von Natinz, da die kleine Stadt zwischen Ispahan und Kaschan abseits von der gewöhnlichen Verkehrsroute liegt. In der Geschichte der

Keramik ist Natinz bekannt wegen der dort erhaltenen Fliesen mit Metallreflex aus dem 13. oder 14. Jahrhundert. Heute ist Natinz die Hauptproduktionsstätte für gewöhnliches Gebrauchsgeschirr des ganzen Landes. Man macht in Natinz zwei Arten von Geschirren, solche mit kobaltblauem Dekor auf der Glasur, mit weißem Grund und polychrome Faiencen, bei welchen acht Farben zur Verwendung kommen. Es sind dies: Goldrot, Kobaltblau, Kupfergrün, Chromgelb, Eisenschwarz, Manganviolett, Türkisblau (Kupferoxyd) und Eisenrot. Die Masse ist wenig widerstandsfähig und unrein, die Glasur schlechter als die in Naïn und Mesched verwendete und wird oft unregelmäßig aufgetragen; an manchen Stellen ist sie übermäßig dick, an anderen so dünn, daß sie, obwohl opak, die Farbe der Masse durchscheinen läßt. Die Formen der Geschirre sind elegant, die Farben dagegen, besonders Rot und Gelb, ohne Kraft und Glanz und verschwommen in der unreinen Glasur.

Zwei verschiedene Arten von Faiencen liefert auch Kaschan: türkisblaue und polychrome. Letztere sind ganz ähnlich denjenigen von Natinz, auch künstlerisch nicht von größerer Bedeutung. Die türkisblaue Ware bildet noch heute den Ruhm von Kaschan; meist langhalsige Flaschen und Teile von Wasserpfeifen. Bekanntlich hat schon in ältester Zeit Kaschan sich durch die einfarbigen blauen Gefäße und Fliesen ausgezeichnet; an Tiefe und Schönheit der Farbe stehen aber die modernen Arbeiten den alten nach. Das Türkisblau ist von grünlichem Ton. Unter den modernen Erzeugnissen dieses Genres stehen indes die Arbeiten von Kaschan noch immer obenan. Während früher die Produktion von Kaschan eine so blühende und ausgedehnte gewesen, daß ihre Waren den gesamten Faiencen den Namen gegeben haben (Kaschi), kann die heutige Fabrikation des blauen Geschirrs, obwohl an den Pfeifengefäßen immer Bedarf ist, wenig mehr als hundert Arbeiter beschäftigen; polychrome Faience aber arbeiten kaum ein Dutzend.

Die Faiencen von Kum sind von geringwertiger Masse, brüchig und porös, so daß nur das Email ihnen Haltbarkeit verleiht. Doch ist die Fabrikation eine lebhafte. Die Mehrzahl der Töpfer macht nur langhalsige Flaschen mit abgeplattetem Bauch, die mit grünlichblauem Email überzogen sind; die Formen und Farben dieser zu Tausenden fabrizirten Flaschen sind elegant und von guter Wirkung; ein Nachteil liegt in der porösen Masse, welche an den von der Glasur nicht bedeckten Teilen, wie dem Fuße, Flüssigkeiten durchläßt. Ferner liefert Kum kleine Lampen von der Form der antiken römischen Lampen und tiefe Schalen für Früchte. Glasur und Masse sind dieselben wie bei den Flaschen; die Farbe ist von meergrünem Ton. Der Hauptunterschied ist der, daß diese Gefäße nicht durchaus einfarbig, wie die Flaschen, sondern unter der Glasur mit schwarzer Zeichnung versehen sind.

Die Geschirre aus Teheran sind die schlechtesten in Persien, obgleich die Arbeiter aus den anderen Städten des Reiches hier in der Hauptstadt sich sammeln. Die Stadt ist aber früher nie industriell irgendwie bedeutend gewesen, und auch jetzt kann von einer eigentlichen Faience von Teheran nicht die Rede sein, da die dort gemachten Arbeiten denjenigen gleichen, die die Heimatsstädte der einzelnen Töpfer liefern.

Die nach der Stadt Hamadan benannten Faiencen werden in einem kleinen Dorfe in der Nähe derselben gemacht. Sie sind türkisblau glasirt, etwas dunkler als die von Kaschan. Die Industrie ist unbedeutend und die Erzeugnisse sind ohne künstlerischen Wert. Dasselbe gilt von den Arbeiten aus Kaswin, die nur dem lokalen Gebrauche dienen.

Die Fliesenfabrikation, einst der Ruhm und Stolz persischer Keramik, hat den gleichen Verfall wie die Töpferei durchmachen müssen. Bereits unter dem Vorgänger des jetzigen Herrschers wurden Versuche zur Wiederbelebung der Industrie gemacht, ohne nennenswerte Resultate zu erzielen. Von besserem Erfolge begleitet waren die Bemühungen der jetzigen Regierung, die es erreicht haben, daß die Fliesenkeramik heute im Vergleiche zur Töpferei eine sehr blühende ist. Es erscheint bedauerlich, daß man von einer Wiederaufnahme der alten Muster polychromer Fliesen aus der Zeit der Sefidendynastie, 16. und 17. Jahrhundert, abgesehen hat und an Stelle jener farbenprächtigen Pflanzenornamente mit den großen Blüten und reichem Blatt- und Rankenwerk heute mehr dem indischen Geschmack zuneigt, der kleinlichere Blütenmuster bevorzugt. Es ist bekannt, daß in anderen Zweigen des Kunstgewerbes, der Textilindustrie, den Metallarbeiten und der Lackmalerei, dem indischen Dekorationsstil in Persien schon seit dem 18. Jahrhundert, viel-

leicht begünstigt durch die Einführung und Nachahmung der Kaschmirshawls, großer Einfluß eingeräumt wurde; es ist daher nicht erstaunlich, daß trotz der herrlichen Vorbilder, die die persische Kunst selbst gerade der Fliesenindustrie bieten kann, auch in der Keramik diese Vorliebe für indisches Ornament zum Ausdruck kommt. Rochechouard erklärt diese Erscheinung dadurch, daß die heute fabrizirten Fliesen nicht mehr so wie früher, wo sie zur Bekleidung von Moscheekuppeln und großer Räume dienten, auf eine Wirkung auf große Distanzen berechnet seien, da sie zur Verzierung von Portalen an Bädern und Privatgebäuden angebracht würden, wobei auch der mehr ins Detail gehende indische Dekor zur Geltung kommen könne.

Heute werden Fliesen zur Wandbekleidung in fast allen größeren Städten Persiens gefertigt; obenan steht die Industrie der Hauptstadt Teheran, da diese, als Sitz des Hofes und der Würdenträger, auch den größten Bedarf an dieser Verzierung architektonischer Schöpfungen hat. Ispahan, wohl beeinflußt durch die großen Denkmale aus Schah Abbas' Zeit, fabrizirt in großen Massen noch Fliesen im Stile des 16. Jahrhunderts; besonders bevorzugt werden die Platten mit figürlichen Darstellungen, Jagdbilder und Liebesszenen, weniger dagegen die Pflanzenmuster in dem großen Stile der Blütezeit. Es mag hier erwähnt werden, daß in Ispahan auch die Töpferei in jüngster Zeit wieder einen Aufschwung genommen hat und zur Verzierung ihrer Gefäße von figürlichem Ornament reichen Gebrauch macht.

Zum Schlusse verdienen noch einige Arten moderner persischer Keramik erwähnt zu werden, die sich im Lande selbst großer Beliebtheit erfreuen. In Kum hauptsächlich werden in großen Mengen Trinkgefäße von höchst geschmackvollen Formen aus ganz porösem Thone erzeugt, die wie die spanischen Alkarazzas durch die Verdunstung das Wasser kühl und frisch erhalten. Arabesken und figürliche Darstellungen dienen zum Schmuck. Beim Brande werden sie nicht direkt dem Feuer ausgesetzt, sondern mit einer thönernen Hülle umgeben, so daß die Hitze langsam und gemäßigt einwirkt.

Die Stadt Tebris beteiligt sich an der keramischen Industrie des Landes durch Erzeugung von Gefäßen aus dunkelrotem Thon, die mit Arabesken in Vergoldung ornamentirt sind. Die äußerst feine Masse wird mit keiner Glasur überzogen, sondern nur polirt; sie gleichen also in ihrer Herstellung den bekannten roten Gefäßen aus Siut in Ägypten.

Hessische Bauernstühle.

Zu der Farbendrucktafel.

F. L. Im siebenten Hefte des 3. Jahrganges d. Z. veröffentlichten wir nach den Mitteilungen des Herrn F. Iwan zwei Bauernstühle aus einem Dorfe bei Köslin, deren originelle Bemalung augenscheinlich auf alter Tradition beruhte. Unsere farbige Tafel stellt zum Vergleich mit diesen zwei Stühle aus der Gegend von Ziegenhain, an der Grenze von Ober- und Niederhessen, dar, die, obgleich dem ersten Jahrzehnt dieser Jahrhunderts entstammend, vielleicht in noch höherem Maße als jene pommerschen Beispiele in ihrer Form die Überlieferung mittelalterlicher Geräte festgehalten haben. Diese durchaus polychrom behandelten Stühle, die noch heute in verschiedenen Dörfern im südlichen Teil des alten Kurhessens in ähnlichen Formen angefertigt werden, sind nicht Arbeiten des Tischlers, sondern des Wagners oder „Rademachers", der das Holz auf der Schnitzbank bearbeitet. Übrigens wurden diese Stühle nicht dutzendweise, sondern immer für bestimmte Personen als Ehrensitze angefertigt, meist wohl als Ausstattungsstücke für die junge Ehefrau, die in ein eigenes Haus einzieht, sodaß sich fast jeder Stuhl mit dem Namen der Besitzerin und der Jahreszahl bezeichnet findet.

In welcher Zeit die Vorbilder dieser Stühle zu suchen sind, ist bei der Spärlichkeit und Ursprünglichkeit des angewandten Ornamentes nicht leicht zu entscheiden. Bei dem links dargestellten Stuhl dürfte es statthaft erscheinen, an das frühe Mittelalter zu denken: die schrägen Stollen der Rückenlehne mit ihren schräg aufsteigenden, wulstartigen Bändern, das aus Kreisschlägen gebildete, dem Kerbschnitt aufs

114

Hessische Bauernstühle.

Lith. Anst. v. J. G. Fritzsche, Leipzig.

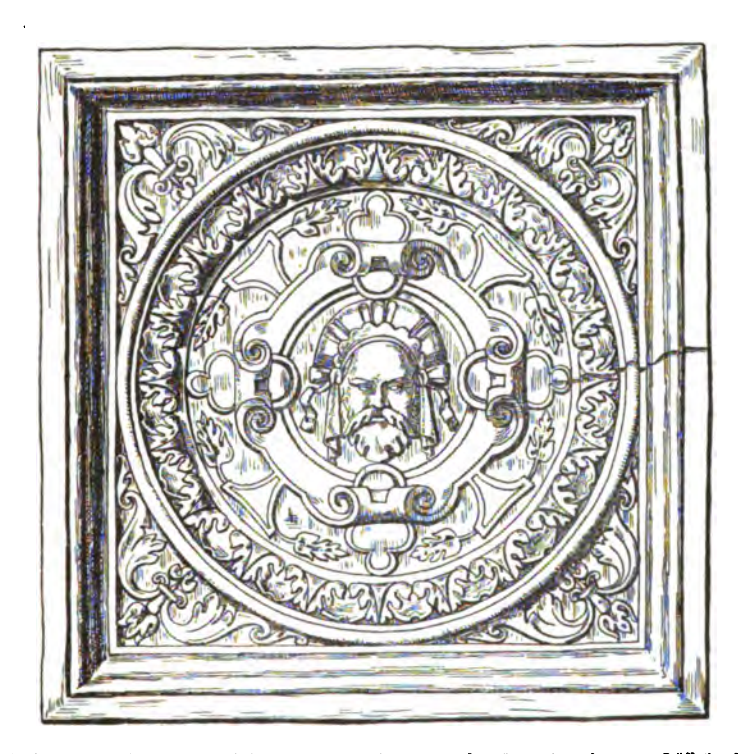


Hessische Bauernstühle.

Lith. Anst. v. J. G. Fritzsche, Leipzig.

114

nächste verwandte Rosetten- sowie das Zickzack-ornament geben der Vermutung Raum, daß die Stühle des 13. Jahrhunderts in dieser Gegend nicht wesentlich anders ausgesehen haben, wie dieses Beispiel von 1829. Hat sich doch gerade in den Sitzmöbeln, ebenso wie in den Fuhrwerken der Bauern, den Zillen unserer Spree- und Oderschiffer so mancher uralte Formenrest unbeachtet in die Gegenwart herüber gerettet. Daß diese Sitzmöbel mit frühmittelalterlichen Motiven übrigens nicht auf die Gegend des alten Kurhessens beschränkt sind, würde eine nähere Durchforschung der Bauernmöbel in den verschiedensten Gegenden unschwer beweisen: wir können als Beleg u. a. Stühle aus der Uckermark anführen, deren Zeichnung uns gelegentlich vorlag und die unseren hessischen Stühlen zum Verwechseln ähnlich waren. So enthält auch das „Niederländische Museum" im Haag einen Stuhl aus Friesland, der vollständig polychromirt in seinem ganzen Aufbau, namentlich in der giebelartig bekrönten Rücklehne lebhaft an Beispiele aus Viollet le Duc's Dict. du Mobilier erinnert. Es bedarf wohl nicht der Bemerkung, daß in dem Bauernmobiliar überhaupt eine Fülle interessanten Studienmaterials enthalten ist; es wird sich mit demselben ähnlich verhalten, wie mit den Resten bäuerlicher Nationaltrachten: diese stellen im allgemeinen ebenfalls kein besonderes Kostüm dar, sondern sind Reste alter Moden, die sich durch den konservativen Sinn unserer Landbevölkerung bis in die Gegenwart erhalten haben. Je mehr dieser Sinn aber schwindet, um so dringender wird für unsere Kunstgewerbemuseen die Aufgabe, solche ländlichen Reste aufzusuchen und zu erhalten; so wie dies bereits für Kleidung und Schmuck geschehen ist, sollten auch Möbel, Wagenteile, Sattlerarbeiten ꝛc. der betreffenden Landesteile, welche unsere Provinzialmuseen umfassen, Gegenstand der Aufmerksamkeit und der Sammlung werden.



Ofenkachel. Süddeutschland, Ende des 16. Jahrhunderts. Im Gewerbemuseum zu Düsseldorf.



Exzerpte aus Haeutle's Hainhofer.

Seitdem Prof. Lessing seine Untersuchungen über die pommerschen Kunstwerke in den Jahrbüchern der königl. preußischen Kunstsammlungen veröffentlicht hat, ist der Name Philipp Hainhofers in die weitesten Kreise getragen worden. Er war ein Augsburger Patrizier, der von hervorragendem Einfluß auf die Kunstthätigkeit seiner Vaterstadt gewesen ist, indem er durch seine vielfachen Beziehungen zu einzelnen Fürsten dem Augsburger Handwerk mehrere bedeutende Bestellungen zugeführt hat. Was in dieser Hinsicht durch seine Beziehungen zu Herzog Philipp von Pommern entstanden ist, hat Lessing in so vortrefflicher Weise geschildert, daß an dieser Stelle ein bloßer Hinweis darauf genügen muß. Neuerdings sind aber weitere Materialien über Hainhofer in einer Lokalzeitschrift veröffentlicht worden und aus diesen wollen wir die das Kunstgewerbe berührenden Stellen herausheben.

In der „Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg", Jahrgang VIII, giebt Haeutle unter den beiden Titeln:
„Die Reisen des Augsburgers Philipp Hainhofer nach Eichstädt, München und Regensburg in den Jahren 1611, 1612 und 1613" und
„Hainhofers Reisen nach München und Neuburg a/D. in den Jahren 1613, 1614 und 1636"
eine sehr interessante Einleitung und sieben verschiedene Relationen Hainhofers, die er mit einem vorzüglichen Apparat von Anmerkungen versieht. Zu den schon bekannten Schriften Hainhofers fügt er acht weitere mehr oder minder unbekannte, jedenfalls aber ungedruckte, hinzu. Sieben gelangen davon zum Abdrucke, die achte (in Wolfenbüttel) konnte wegen ihres jetzigen Zustandes, der eine besonders sorgfältige Behandlung erfordert, noch nicht bearbeitet werden. Man sucht in ihr das, der Beschreibung nach sehr kostbare Stammbuch Hainhofers, in welchem mit einem vorzüglichen Blatte vertreten zu sein Fürsten und Herren mit einander wetteiferten. Hainhofer zählt einmal die Künstler auf, die sein Album geziert haben. Wir greifen aus den 38 Namen folgende heraus: Dürer, Sebald Böhm der Nürnberger Stückgießer, Aspruck Goldschmied in Brüssel, Israel de Bry der Kupferstecher und Hufnagel. Unter diesem letzteren Namen haben wir nicht den Augsburger Goldschmied zu suchen, der hundert Jahre vor Hainhofer die Silberstatuette der heiligen Jungfrau, jetzt im kgl. Museum zu Berlin, gemacht hat, sondern den bayrischen Hofmaler, thätig um 1580, von dem auch das Kupferstichkabinet in München eine Handzeichnung (oder mehrere?) besitzt. Herzog Maximilian von Bayern will durch den „Miniaturmaler" Kager, da er keinen bessern kennt, ein Blatt in das Album malen lassen.

Die Liste der Werke, welche unter Hainhofers Teilname entstanden sind, entwirft Haeutle in folgender Weise

1) Schreibtisch, 1612. Großherzog von Florenz.
2) Schreibtisch mit Silber, 1612 von Kurfürst Ferdinand von Köln bei Hainhofer um 2 bis 3 Tausend Thaler für den Kardinal Borghese bestellt.
3) Schreibtischchen mit Silber, von Herzogin Elisabeth, Gemahlin Herzog Maximilians I. von Bayern, bei Hainhofer für 200 Thaler gekauft.
4) Maierhof, Geschenk des Kurfürsten von Köln an die Kaiserin.
5) Markt für den Kaiser.
6) Schreibtisch, 1628 am erzherzoglichen Hofe in Innsbruck.
7) Schreibtisch für Herzog August von Braunschweig, 1646. Preis 6000 Reichsthaler. Arbeit des Augsburger Kunsttischlers Melchior Baumgärtner.
8) Schreibtisch, Geschenk Kaiser Rudolfs II. an König Matthias, 1611.
9) Schreibtisch, Geschenk der Stadt Augsburg an Gustav Adolf, jetzt in Upsala.

Der Antheil Hainhofers an den No. 1, 7, 8 und 9 ist nicht nachzuweisen. Wir haben aber hier noch anzuschließen die von Lessing bearbeiteten Stücke:

10) Pommerscher Kunstschrank.
11) Nähkorb.
12) Meierhof.

1611 befindet sich Hainhofer bei Johann Konrad, Fürstbischof von Eichstädt, der aus der Familie von Gemmingen stammt. Vielleicht ist er der ursprüngliche Besitzer des schönen goldemaillirten Anhängers, welcher im Kunstgewerbeblatt Heft 2 des laufenden Jahrganges veröffentlicht ist. Das Stück weist in der Arbeit auf Augsburg und in der Zeichnung auf den dort thätigen Entwerfer Daniel Mignot, und befand sich bis vor wenigen Jahren noch im Besitze der Familie v. Gemmingen.

Hier in Eichstädt bekommt Hainhofer eine Reihe von Kunstwerken zu sehen, die wir nacheinander nennen wollen:

1) Kabinet, überhöhte Form, 2 Fuß hoch. Außen Rankendekoration und Silberfiguren, innen mit Goldemail und Edelsteinen geziert. Werth 14000 Gulden, Arbeit des Augsburger Goldschmiedes Jungmayr.

2) Schreibtisch mit Silberfiguren der 9 Musen und den 7 freien Künsten gravirt, ferner Thür- und Schubladen-Bekleidung von Silberplatten mit Email. Arbeiten ebendesselben Jungmayr. Preis des Ganzen 2000 Gulden.

Jungmayer ist eine unbekannte Größe, und ich möchte



Die verlorene Eichstädter Monstranz.
Arbeit von Hans Jacob Bayr in Augsburg, vollendet 1611.
(Nach Cahier's Reproduktion einer in Eichstädt aufbewahrten farbigen Darstellung.)

die Frage aufwerfen, ob wir in ihm nicht einen Sohn oder jüngeren Bruder von Jobst Mayr zu suchen haben, dessen Name mit der Jahreszahl 1611 auf der Augsburger Goldschmiedewappentafel vorkommt.

3) Zwei getriebene („erhebte") Landschaften von Achilles Langenbucher, den wir aus Lessings Studien als einen vorzüglichen Mückenmann kennen, d. h. als solchen, der es verstand kleine Tiere nach der Natur abzuformen und sie dann in Silber auszugießen. Diese Kunst übte zu gleicher Zeit auch Schwegler. Jamnitzer scheint sie in die Goldschmiedepraxis eingeführt zu haben und Palissy hat sie später für seine keramischen Arbeiten angewendet.

4) Schreibtisch mit Silber, enthält eine ebenfalls mit Silber verzierte Apotheke von Hans Lencker.

5) 6 große in Ebenholz gefaßte „getribene silberne taflen mit groß erhebten runden bildern, so hinein auf die fläche arbeit geschraufft sein, und theils mit deß Schweglers thierlen von federn geziert". „Diese tafelen hat der Mattheus Walbaum inn Augsburg gemachet, wigt eine inn die ander ein 100 Marckh und sein 24 fl. von der Marckh bezahlt worden". Die Tafeln stellen Szenen aus der heiligen Geschichte dar und sollten durch 6 ähnliche und eine größere zu einem Altar vervollständigt werden.

Schwegler haben wir eben unter Nr. 3 genannt. Er wird im Gegensatz zum Mückenmann Langenbucher als Tierleinmacher bezeichnet. Daß er seine Tierlein mit natürlichen (?) Federn ausstaffirte, haben wir nicht gewußt. Über seinen Anteil am pommerschen Kunstschrein und am Nähkorb vergl. Lessing a. a. O. Stockbauer (Reiche Capelle) veröffentlicht eine Notiz, nach welcher er dem bayrischen Hof zwischen 1594—1599 für fl. 1328 Arbeit geliefert hat. Auf der Augsburger Wappentafel steht er mit der Jahreszahl 1606.

Über Wallbaum haben diese Blätter vor nicht langer Zeit berichtet. Der Meister bleibt sich so gleich, daß wenn man eine seiner Arbeiten beschrieben hat man alle kennt; es wäre nur ein Katalog derselben aufzustellen. Der Güte des Herrn Forst, Direktor der Christofle-Fabrik in Karlsruhe, verdanke ich die durch Herrn Archivar Adolf Buff in Augsburg aus den Akten gehobene Notiz, daß unser Meister von „Rigel uß Hollenstain" am 23. April 1590 die Erlaubnis zu heiraten erhält und außerdem öfters in den Akten vorkommt, z. B. 1605. 1614. 1616. 1618.

6) 15 silbervergoldete getriebene Hofbecher, orgelpfeifenartig nach beiden Seiten abfallend aufgestellt. Der größte in der Mitte wiegt 1 3/4 Centner, ist mannshoch und hat in Nürnberg per Mark 20 Gulden gekostet.

Wir können uns von solchen Riesenpokalen sehr gut eine Vorstellung machen seitdem wir den Grazer Landschadenbund kennen und in den Zeitungen von den Pokalen, jeder so groß wie ein Grenadier, gelesen haben, welche in Moskau bei der Kaiserkrönung gesehen worden sind. Obgleich mir die Gewichte dieser Stücke nicht bekannt sind, glaube ich doch, daß Hainhofer eine übertriebene Angabe in dieser Beziehung gemacht hat; 3/4 Centner wären schon sehr viel für einen Pokal von 170 cm. Höhe.

7) Kasten mit doppelten getriebenen silbernen Thüren und innen mit silbernen Schubladen „hat die Marckh von Hanß Jacob Bayr 70 fl. gekostet".

Der Meister ist uns nur noch durch das unter Nr. 8 folgende Stück bekannt. Daß die Mark Silber inklusive Arbeit mit 70 Gulden bezahlt worden sei, können wir nimmermehr glauben. Auch möchte ich nicht annehmen, daß Hainhofer wissentlich eine derartige Notiz eingetragen habe. Entweder hat er sich verschrieben oder wir müßten an einen Lesefehler glauben.

8) Die Monstranz von Eichstädt. Ein Teil derselben war eben (1611) in Augsburg vollendet und dem Bischof zugesandt worden. Hainhofer schildert sie nach dem Eindrucke, den er, als er sie in Augsburg fertig sah, empfing. Man muß diese Beschreibung mit den Anmerkungen des Herausgebers, den Literaturverweisen bei Haeutle, nachlesen. Die Monstranz ist von Hans Jacob Bayr in Augsburg gemacht, wiegt an Gold 20 ℔ und ist mit ihren Edelsteinen und Perlen auf 60000 fl. geschätzt. (An einer anderen Stelle lese ich 150000 fl.) Der Grundgedanke der Komposition ist eine Wurzel Jesse. Das Stück ist seitdem verloren und nur noch in einer Abbildung erhalten, welche wir nach Cahier hier wiedergeben. Die Inschrift nennt den Stifter und schließt mit einem Anathem für denjenigen, der sie ihrem Zwecke entfremdet.

Hainhofer endet seine Beschreibung mit den Worten: „inn Summa ein so stattlich werkh, dergleichen Jch nach dem Ritter St. Georgen zu München und des Bapsts Clementis VIII. Cron zu Rom, die Er auf daß Jubiläum machen lassen, nie gesehen hab."

Von der Krone Clemens' VIII. vermutet Haeutle, daß sie nicht mehr existirt, doch ist die Quelle, die er dafür citirt, nicht entscheidend.

9) Der St. Georg prangt noch heute in der Schatzkammer zu München, und Schauß hat ihm in seinem Kataloge eine ausführliche Beschreibung gewidmet; aber auch Hainhofer hat an zwei andern Stellen Gelegenheit auf dieses Stück zurückzukommen und es mit einer Breite zu beschreiben, die es möglich macht die Angaben von Schauß zu ergänzen; an Festtagen wird das Stück auf den Altar in der Hofkapelle gesetzt. Wilhelm V. hat es machen und sein Sohn Maximilian I. (zweimal?) verändern lassen. Der Wert der Edelsteine wird auf 60,000 und der des Ganzen (im Verhältnis gewiß zu hoch) auf 300,000 Gulden angegeben. „Daß pferd ist von Orientalischem Agat und die rotte hangende Federn auf dem Ritter und pferd sein von gantzen rubinen also geschnitten und mit inß gold garmisieret, welches dann eine große Kostlichkeit ist". Der Herausgeber erklärt das Wort „garmisieret" aus Schmeller mit gestochen, was aber gar keinen Sinn giebt. Garmisirt ist wol der technische Ausdruck, der für die Steinfassung angewandt wird; die Feder ist also hier nicht aus einer Goldmontirung gemacht, welche die Form giebt, während die Steine in die durch die Montirung geschaffenen Löcher eingesetzt werden, sondern sie ist aus entsprechend zurechtgeschnittenen Steinen zusammengesetzt, wobei natürlich nicht ausgeschlossen ist, daß dieselben durch eine Goldverbindung zusammengehalten werden.



Schneckenkanne von Wenzel Jamnitzer.

10) In München sieht Hainhofer auch das berühmte Manuskript der berühmten Bußpsalmen von Orlando di Lasso und nennt den Goldschmied, der den Einband gemacht hat und dessen Porträt beigebunden ist, Scheggen. Es ist damit derselbe Zeckein gemeint, dessen Name in den verschiedensten Formen vorkommt und ursprünglich Georg von Szegedin gelautet haben wird. Nachrichten über diesen Künstler findet man in Stockbauer, Reiche Capelle, sowie in den noch ungedruckten Münchener Goldschmiedeakten, welche im Bayerischen Nationalmuseum aufbewahrt werden.

11) „Ein ganzer Elentsfueß oben mit silber gefaßt, daraus zue trinckhen, wie manss zue Danzig macht". Da die Danziger Arbeit des 17. Jahrhunderts in Silber und Holz einen so ausgesprochen eigenartigen Charakter trägt, wird sich gewiß auch feststellen lassen, welcher Art die oben beschriebene Arbeit war.

12) „Ain geschürr auß Schneckhen zusamen gemacht vom Kronberger zue Nürnberg". Ich kenne diesen Mann nur aus Leitners Katalog der Wiener Schatzkammer, er scheint ein Händler gewesen zu sein. Solche Leute hatte man früher „offentürer" d. h. Abenteurer genannt, nachher hießen sie Krämer und später noch wurden ihre Geschäfte als Silberhandlungen bezeichnet.

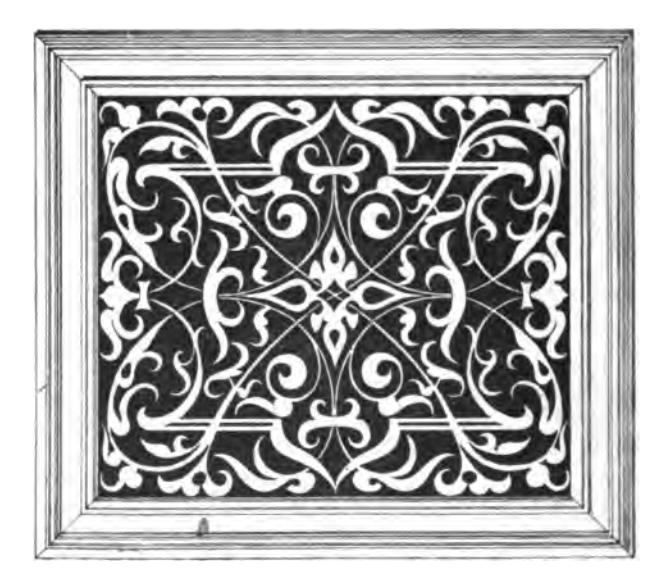
13) Der Beschreibung nach hätte ich fast geglaubt in unserer obigen Nr. 12 die Schneckenkanne der königlichen Schatzkammer B 75, die ich schon früher einmal als Arbeit Wenzel Jamnitzers konstatirt habe, zu erkennen. Ich finde indessen bei Hainhofer noch folgende besser passende Stelle: „Drey beerlemutter Schneckhen mit silber auf ein ander gemacht, als zwen imm fueß neben ainander, oben ain Waiblin, daß fasset den obern großen Schneckhen und scheinet, daß Sie innen zusamen giengen. Dise Schneckhen tregt ain Adler ob den flüglen, der stehet auf ainem andern Schneckhen, welche geflochtene und gewundene Schlangen ragen und daß under theil des fueß sein". Man ziehe die Fremdartigkeit der Ausdrucksweise ab und vergleiche diese Stelle mit der betreffenden Photographie aus der Schatzkammer, oder der hier beigefügten Reproduktion, so wird man finden, daß sie sich vollkommen decken. Es ist für uns wichtig die Identität der Beschreibung mit der Jamnitzer-Arbeit zu konstatiren, weil wir daraus ersehen, daß selbst ein Mann wie Hainhofer, der seinem Alter nach mit Jamnitzer noch sehr wohl hätte in Berührung gekommen sein können, ein Werk dieses Meisters nicht mehr wiederzuerkennen vermochte.

14) 1613 auf dem Reichstage in Regensburg erhält Hainhofer vom Herzog von Münsterberg „ain mit silber beschlagen Käntlein aus Schlesischer terra sigillata". Mir ist eine solche Kanne, freilich mit Zinn beschlagen, in Wien in Privatbesitz bekannt Ich mache bei dieser Gelegenheit auf die Notiz über Siegelerde bei Palissy aufmerksam.[1]) Terra sigillata als Medikament wird auch hier von Hainhofer erwähnt und zwar als Geschenk der Herzogin von Florenz an die Fürstin von Pommern. Wer sich überhaupt für Riechbüchschen und ihren Inhalt, für Essenzen und Medikamente interessirt, wird bei Hainhofer und in den Noten seines gelehrten Herausgebers viel Lehrreiches finden. Auch das Goldelixir wird erwähnt, dessen Wertlosigkeit für die Therapeutik Palissy mit so viel gesundem Sinn dargethan hat.

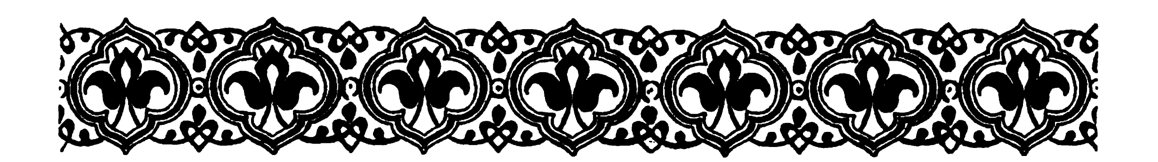
Ich verweise zum Schlusse auf die Bemerkungen über Stoffe und Gobelins, über das Forstenrieder Kreuz, über eine Monstranz von Gratz und vieles Andere, das besonders zu erwähnen uns zu lange aufhalten würde.

Marc Rosenberg

1) Im Pommerschen Kunstschrank befindet sich eine Kanne (Humpen) aus roter Terra sigillata mit zierlichem Silberbeschlag; Gefäße aus weißer Terra sigillata in vielen Sammlungen. Wir werden demnächst ausführlich über diese Gefäße handeln. — P.



Thürfüllung im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.



Kleine Mitteilungen.

Aus Museen.

Rd. **Brünn.** Das mährische Gewerbe-Museum legt in einem sehr ausführlichen „Direktionsbericht" Rechenschaft über seine Thätigkeit im Jahr 1886/87. Danach befindet sich das Museum in erfreulichstem Aufschwung, dank der lebhaften Unterstützung, die ihm von vielen Seiten zu Teil geworden ist. Betrugen doch die „Subventionen" (von Ministerium, Land, Stadt, Sparkasse ꝛc.) über 12000 fl. und sind unter den einmaligen Zuwendungen von zwei „Ungenannten" die Summen von 20000 und 3200 fl. Dementsprechend konnten auch für Erweiterung der Sammlungen im Berichtsjahr 14387,60 fl. verausgabt werden, für welche Summe 612 Objekte erworben wurden, wobei möglichst alle Gruppen berücksichtigt wurden. Die Gesamtsumme der dem Museum gehörigen Objekte beträgt z. Z. 6474 im Wert von 66699,46 fl. Die Bibliothek vermehrte sich um 93 Nummern (Gesamtbestand 1746 Inv.-Nummern) und wurde von 4944 Personen besucht.

Eine erhöhte Vermehrung der Thätigkeit des Museums bildete sich aus der Gründung des kunstgewerblichen Ateliers heraus; die Errichtung dieses Ateliers war nur durch die Municifenz der Brünner Handels- und Gewerbekammer ermöglicht, welche für diesen Zweck bisher 1000 fl. beisteuerte.

Das Atelier, obwohl erst am 15. November 1886 eröffnet, erfreute sich sofort eines regen Zuspruches in allen kunstgewerblichen und gewerblichen Kreisen, indem es in 226 Fällen in Anspruch genommen wurde.

Als größere Ausstellung veranstaltete das Museum unter lebhafter Anteilnahme auswärtiger Institute ꝛc. eine Spezial-Ausstellung von „in Metall ausgeführten Haus- und Ziergeräten"; an kleineren Ausstellungen fanden im Museum 11 statt; Wanderausstellungen 3. Vorträge wurden von November 1886 — März 1887 — sowohl von Beamten des Museums als fremden Herren 28 gehalten und von insgesamt 6068 Personen besucht. Auch die Sammlungen erfreuten sich lebhaften Besuches, 1886 von 52754 Personen; 1887 von 41050 Personen.

Die Direktion ist durch den Aufschwung der letzten Jahre genötigt worden, alle verfügbaren Räume des Museums dauernd in Benutzung zu nehmen, so daß ein Erweiterungsbau als dringend notwendig bezeichnet wird.

Litterarisches.

Lehnert, H., Anleitung zur Kabinetglasmalerei. Zweite vermehrte Auflage. 8⁰. m. 3 Taf. Berlin, Claesen & Co. Mk. 1,60.

P. — Der Umstand, daß von dem Büchlein eine zweite Auflage nötig geworden ist, spricht am besten für seine Brauchbarkeit. Der ausgesprochene Zweck des Buches ist, Dilettanten ohne Lehrmeister die Erlernung der Kabinetglasmalerei zu ermöglichen. Das Interesse der Damen an dieser Kunst ist in manchen Städten ein sehr lebhaftes geworden; in Berlin z. B. wird der Glasmalerei jetzt vielfach der Vorzug vor Porzellan- oder Majolikamalerei gegeben. Da mag dann das Heft ganz am Platze sein, zumal die Verfasserin ihre „Anleitung" in klarer nüchterner, fast rezeptartiger Form vorträgt. Die Breite der Behandlung einzelner Partien wird dort Anerkennung finden, wo die Anschauung alter Glasfenster fehlt, man allein auf das Wort angewiesen ist. Das der neuen Auflage hinzugefügte Kapitel über die Geschichte der Glasmalerei wäre besser weggeblieben: in dieser Kürze und Form ist es wertlos, außerdem besitzen wir in dem Buch von Schäfer ein durch Inhalt und Kürze bei vortrefflicher Darstellung gleich musterhaftes billiges Werk, was sich jeder Freund der edlen Glasmalerei anschaffen kann. Durch diese Bemerkung soll das Verdienst des kleinen Buches nicht geschmälert werden, welches im Gegenteil warm empfohlen werden kann.

---

van der Burg, P., Die Holz- und Marmormalerei. Praktisches Handbuch für Dekorationsmaler. 147 Seiten Oktav mit einem Atlas von 36 Tafeln in Großfolio. Weimar 1887, B. F. Voigt.

F. S. Unter dem vorstehenden Titel hat die genannte Verlagsfirma die Zahl ihrer praktischen Handbücher um ein weiteres bereichert. Der Herausgeber betreibt in Rotterdam eine Schule, in welcher theoretisch und praktisch ungefähr dasjenige gelehrt wird, was das Buch umfaßt, welches hiermit in autorisirter deutscher Ausgabe vorliegt. Der Hauptsache nach handelt es sich um die Nachahmung der verschiedenen Holz- und Marmorarten vermittelst Malerei. Der Text giebt in rezeptartiger Form das Nötige über Material und Ausführung. Die Tafeln erläutern das im Text Gebrachte durch die lithographischen Vorführungen der Werkzeuge und Manipulationen, sowie durch Marmor- und Holzimitationen in Farbendruck.

Ein Anhang befaßt sich dann noch mit allerlei Dingen, die dem Dekorationsmaler nahe liegen, mit dem Vergolden, Bronziren, Firnissen, der Schriftenmalerei 2c., aber auch mit der symbolischen Bedeutung der Farben und der sinnbildlichen Wiedergabe abstrakter Begriffe (Allegorien).

Die Veröffentlichung hat keinen künstlerischen Anstrich und soll auch keinen haben. Sie rechnet auf das praktische Bedürfnis des Handwerkes und wird diesem offenbar auch zweckdienlich sein.

Technisches.

Neue galvanoplastische Reproduktionen.

M. R. Im Auftrage der Union Centrale des arts decoratifs in Paris, welche eine groß angelegte Sammlung von galvanoplastischen Reproduktionen vorbereitet, hat die Firma Christofle & Co. eine erste Serie von 60 Stücken neu hergestellt. Das Louvre-Museum, Versailles (Bronze-Thürbeschläge) und Limoges haben dazu beigesteuert. Es ist ein kleiner Katalog darüber ausgegeben worden, der im Anhang die Reproduktionen des Hildesheimer Silberfundes und des Fundes von Bernay aufzählt.

Bei der großen Anzahl der verschiedenen Firmen, welche sich an der plastischen Wiedergabe älterer Metallgeräte beteiligt haben, wäre es sehr erwünscht, wenn sich jemand der Mühe unterziehen wollte, eine chronologische Liste der reproduzirten Arbeiten zusammenzustellen. Jetzt, wo dieselben schon sämtliche Kulturperioden (auch das orientalische Altertum und die Zeit der Völkerwanderung) umfassen, würde ein solches Verzeichnis den Museen, den Sammlern und den Forschern wesentliche Dienste leisten. Der erste in dieser Richtung unternommene Versuch, ein Anhang von 70 Seiten im Katalog der Goldschmiedearbeiten des South-Kensington-Museums, liegt schon 10 Jahre hinter uns.

Zur Geschichte des Kunstgewerbes.

Zur Geschichte der Meißner Porzellan-Manufaktur zur Zeit J. F. Böttgers lieferte in der 9. Sitzung der kunsthistorischen Gesellschaft zu Berlin Herr W. v. Seydlitz aus Dresden auf Grund aktenmäßigen Materials einige interessante Beiträge. Wir entnehmen den Sitzungsberichten der Gesellschaft nachstehende kurze Mitteilungen; ausführlich wird Herr v. Seidlitz das Thema in dem „Neuen Archiv für sächs. Geschichte" behandeln. Als die Fabrik zu Ende des Jahres 1707 in Dresden gegründet wurde (erst 1710 siedelte sie nach Meißen über), da handelte es sich — wie aus verschiedenen Angaben hervorgeht — thatsächlich gleich von vornherein um die Herstellung von Porzellan und nicht etwa um Vorschiebung eines solchen Betriebes zur Verheimlichung anderer Verrichtungen. Und wenn auch anfangs, besonders bis 1713, in der Hauptsache nur rote, sogenannte Böttger-Ware (Steingut) geliefert wurde und diese Produktion bis zu Böttgers i. J. 1719 erfolgtem Tode überhaupt die durchaus vorherrschende blieb, so läßt sich doch feststellen, daß das weiße Porzellan bereits im Jahre 1709 erfunden war; nur verging noch ein gutes Jahrzehnt über den Versuchen zur Herstellung umfänglicher Stücke, besonders mit fest haftender Bemalung. Auf die Fabrikation der roten Ware wirft ein aus dem Jahre 1711 stammendes Verzeichnis der damaligen Bestände erwünschtes Licht. Danach waren schon damals fast alle hierbei üblichen Verzierungsweisen, wie das Polieren, die eingeschnittenen Ornamente, die plastisch aufgesetzten Blumen, die Vergoldung (gewöhnlich Emaillierung genannt) in Gebrauch und die Produktion erstreckte sich nicht bloß auf Geschirr, sondern auch schon auf einige, noch in der Dresdener Porzellansammlung und anderwärts bewahrte Köpfchen und Figuren. Auch gehört die braune Glasur dieser Gattung, welche in vereinzelten Fällen noch bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Verwendung kam (während die unglasierte Ware seit 1730 nicht mehr hergestellt worden zu sein scheint) zu den allerfrühesten, bereits im Jahre 1708 nachweisbaren Leistungen der Manufaktur. Schwarz lackierte, mit goldenen Figuren bemalte Gefäße werden schon 1710 erwähnt. Von einem solchen Theeschälchen heißt es gar, daß es in Venedig „emailliert" worden sei. Bisweilen wurden auch wirkliche Schmelzfarben angewendet, um die Wirkung aufgesetzter Edelsteine nachzuahmen; meist aber begnügte man sich in diesen ersten Zeiten mit der Ölfarbe zur Ausführung der Malereien.

Die frühesten weißen Gefäße zeigen im Ganzen die gleichen Formen wie die braunen und sind in ähnlicher Weise verziert, nur daß bei ihnen die Verwendung plastisch ausgeführter Blumensträuße eine größere Rolle spielt. Ihre Masse ist, im Gegensatz zu den späteren Erzeugnissen, von leicht gelblicher Sahnenfarbe. Versuche mit dem Einbrennen von Farben wurden bereits seit 1710 angestellt, führten jedoch erst unmittelbar nach Böttgers Tode, im Jahre 1720, zu einem völlig befriedigenden Resultat.

Damals gelang es mehreren Angestellten der Manufaktur gleichzeitig das Blau unter Glasur vollständig herzustellen. Von dieser Zeit an datiert der glänzende Aufschwung, welcher durch den Namen des im Jahre 1720 angestellten Malers Heroldt seinen Stempel erhält.

Druck von August Pries in Leipzig


Auflage 5125.
Kunstanzeiger
Zeilenpreis 30 Pf.
verbunden mit der „Zeitschrift für bildende Kunst" und dem „Kunstgewerbeblatt",
Centralorgan für die Bestrebungen der Kunstgewerbevereine.
Erscheint Mitte jedes Monats.


ADRESSEN
aller Branchen u. Länder
liefert unter Garantie: Intern. Adress.-Verl.-Anst. (C. Herm. Serbe)
Leipzig I. gegr. 1864. Katal. ca. 950 Branch. =5 000 000 Adress. f. 50 Pfg. fr. (13)

Seemanns kunstgewerbliche Handbücher.

In einer Reihe von Bänden mäfsigen Umfangs und mäfsigen Preises wird die unterzeichnete Verlagshandlung über die einzelnen Zweige des Kunstgewerbes Arbeiten berufener und namhafter Fachschriftsteller veröffentlichen.

Jeder dieser Bände wird zunächst das bei der Herstellung der bezüglichen Kunstarbeiten zur Anwendung kommende technische Verfahren schildern und sodann einen Überblick über die historische Entwickelung des Gewerbes geben.

Zur Erläuterung der Darstellung dienen gutgewählte und sorgfältig gezeichnete Abbildungen.

Es sind für das Jahr 1888 und 1889 folgende Bände vorbereitet:

I. Handbuch der Ornamentik von Professor Franz Sales Meyer in Karlsruhe.
II. Handbuch der Ornamentstichkunde von F. Ritter, Vorstand der Ornamentstichsammlung des k. k. Oesterr. Museums in Wien.
III. Perspektive und Schattenkonstruktion von Professor Franz Sales Meyer in Karlsruhe.
IV. Das Mobiliar von R. Graul in Leipzig.
V. Der Bucheinband von Paul Adam, Kustos am Gewerbemuseum in Düsseldorf.
VI. Spitzen und Nadelarbeiten von Max Heiden in Berlin.
VII. Die Kunstweberei von Richard Graul.
VIII. Das Porzellan von Arthur Pabst in Berlin.
IX. Faience, Majolika und Steinzeug von demselben.
X. Das Glas von Professor Dr. P. F. Krell in München.
XI. Glasmalerei und Mosaik von Prof. C. Elis in Berlin.
XII. Die Gold- und Silberschmiedekunst von Professor Ferd. Luthmer, Direktor der Kunstgewerbeschule in Frankfurt a. M.
XIII. Email, Niello von Prof. F. Luthmer in Frankfurt a. M.
XIV. Unedle Metalle (Kupfer, Bronze, Messing u. s. w.)
XV. Die Schmiedekunst von Professor Franz Sales Meyer in Karlsruhe.
XVI. Waffenkunde von Wendelin Boeheim, Kustos der k. k. Waffensammlung in Wien.
XVII. Persische Kunstindustrie von Dr. Otto v. Falke in Berlin.
XVIII. Japanische Kunstindustrie.
XIX. Die Trachten der europäischen Kulturvölker von August v. Heyden, Historienmaler in Berlin.
XX. Die Dilettantenkünste (Lederschnitt, Holzbrand, Spritzarbeit, Rauchbild u. s. w.) von Professor Franz Sales Meyer in Karlsruhe.

Von diesen Bänden werden im Jahre 1888 ausgegeben: I, V, VIII, XII, XV, XVII, XIX.

☞ Die Bände werden, mit Ausnahme von No. I und XVI, gebunden ungefähr je 4 Mark kosten. ☜

Als erstes dieser Handbücher erscheint das

Handbuch der Ornamentik

von

Franz Sales Meyer

Professor an der grossherzogl. Kunstgewerbeschule in Karlsruhe.

Mit 300 Seiten Abbildungen, ca. 3000 Einzeldarstellungen enthaltend.

Das »Handbuch der Ornamentik« ist eine Handausgabe der allgemein bekannten in grofs Folio mit 300 Tafeln erschienenen

Ornamentalen Formenlehre

desselben Verfassers, der einzig systematisch entwickelten praktischen Ästhetik der Kunstgewerbe, wie sie in gleich umfassender und anschaulicher Weise weder die deutsche noch die ausländische Litteratur besitzt. Die Tafeln der Formenlehre erscheinen darin in stark verkleinertem Mafsstabe, gleichwohl aber deutlich und klar genug, um dem Auge überall verständlich zu sein. Die Ausgabe des etwa 36 Bogen umfassenden Werkes erfolgt in

☞ 9 monatlichen Lieferungen à 1 Mark ☜

In Leinwand gebunden wird dasselbe 10 *Mark* 50 *Pf. kosten*
Einband-Decken werden für 70 *Pf. geliefert.*

Bei der allgemeinen und ungeteilten Anerkennung, welche die an den meisten Gewerbe- und Handwerkerschulen in Gebrauch befindliche »Ornamentale Formenlehre« gefunden hat, bedarf das »Handbuch« keiner weiteren Empfehlung. Nur das sei noch gesagt, dafs es nicht nur dem Fachmanne die reichste Belehrung bietet, sondern auch für jeden gebildeten Laien eine Quelle genufsreicher Unterhaltung bildet, insbesondere für Dilettanten, die mit dem Pinsel oder mit der Nadel den Zierkünsten einen Teil ihrer Mufsestunden widmen.

Leipzig, im Februar 1888.

E. A. Seemann.

Druck von August Fries in Leipzig.



Teil des Bandes von Loreto (vergl. S. 180).

Das ungarische Drahtemail.

Von E. Radisics von Kutas.

Mit Abbildungen.

Dem ungarischen Drahtemail hat die einschlägige Fachlitteratur des Auslandes bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt; gern ergreifen wir daher die sich bietende Gelegenheit, um auf Grund einer gediegenen Arbeit[1]) den Gegenstand auch an dieser Stelle zu erörtern. Wir thun dies um so lieber, als die dem erwähnten Artikel entlehnten Illustrationen Motive veranschaulichen, welche mit zu den besten Schöpfungen des Mittelalters gehören und gewiß nicht ohne Nutzen studirt werden dürften.

Die erste Frage, die sich uns aufdrängt und mit der sich auch Dr. Hampel gleich am Eingang beschäftigt, ist die: in was besteht eigentlich das Drahtemail genannte Verfahren, welche sind dessen charakteristische Eigenschaften, die es von den übrigen bekannten Emailgattungen unterscheiden?

Die Beantwortung scheint auf den ersten Blick keine leichte zu sein. Selbst dem Verfasser mag sie einige Schwierigkeit bereitet haben, da er zur Kennzeichnung des Drahtemails indirekte Wege einschlägt und erst mit Hilfe von Vergleichen die zwei Haupteigentümlichkeiten desselben bestimmt. Es sind dies nach seiner Ansicht zwei Momente: das technische, welches sich in der Verwendung des Drahtes geltend macht, indem derselbe die Rolle der Kontur und zugleich der Zeichnung spielt; das stilistische Moment, welches bedingt, daß das Email größere Flächen bedeckend als färbendes Element dominirend auftritt.

Uns scheint diese Bestimmung zur richtigen Erkenntnis des Drahtemails kaum befriedigend; sie streift das Wesen, ohne es klar ausgesprochen zu haben. Die Ursache liegt wohl in der äußeren Erscheinung dieser Verzierungsweise und in dem eigentümlichen Eindruck, den sie selbst auf den geübtesten Beschauer macht.

Wenn wir die bisher erschienenen Arbeiten von Bocks Artikel angefangen überlesen, finden wir, daß keiner der Autoren sich bei Betrachtung des ungarischen Drahtemails vom Begriff des Zellenschmelzes gänzlich losmachen konnte; der Ausgangspunkt war immer des Cloisonné, und jeder bemühte sich, dasselbe mit dem Drahtemail in Zusammenhang zu bringen. Allerdings scheinen diese beiden Techniken gemeinsame Züge zu haben, allein nur bei oberflächlicher Betrachtung. So kam es, daß man sich vergebens fragte, wieso das uralte byzantinische Verfahren, nachdem es längst erloschen, in Ungarn ein zweites Mal, wenn auch in veränderter Form, erblühen konnte. Man forschte nach Anhaltspunkten zur Erklärung des Prozesses, und immer wieder stand man natürlich wie vor einem Rätsel, das zu ergründen unmöglich schien. Selbst das Filigran, mit welchem das Drahtemail in Verbindung gebracht wurde, war nur ein Hindernis und beirrte die richtige Beurteilung desselben.

Hampels großes Verdienst ist es, mit diesen beiden Theorien gebrochen, dem Drahtemail jede Gemeinschaft mit dem byzantinischen Cloisonné abgesprochen und gleichzeitig auf die Unmöglichkeit hingewiesen zu haben, daß das Filigran als solches bei der Bildung des Drahtemails mitgewirkt hätte, sowie den Ursprung der Ornamente mit scharfem Blick richtig erkannt zu haben. Anderseits teilen wir aber nicht die Ansicht, daß das Drahtemail eine selbständige Erfindung ungarischer Goldschmiede des

1) Dr. Jos. Hampel: Ein Abschnitt ungarischer Kunstgeschichte. (Ungarische Revue VIII, 1888, Heft 1.) Auch als Sonderabdruck u. d. T.: Das mittelalterliche Drahtemail. Budapest, Fr. Kilian, 1888. gr. 8.

Mittelalters sei, gemacht im Moment, als sie Motive textiler Natur, speziell Stickmuster in Schmelz nachzuahmen begannen. Uns fällt es schwer, derlei Erfindungen in der Kunstgeschichte gelten zu lassen. Doch wollen wir es versuchen, den Faden der historischen Entwicklung, der hier wie abgerissen ist, zu finden.

Das Drahtemail, so wie es auf den ungarischen Goldschmiedewerken des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts vorkommt, ist unserer Meinung nach eine Weiterbildung, beziehungsweise Umgestaltung des Maleremails derselben Epoche, dessen Ursprung im Westen und keinesfalls im Orient zu suchen sei. Zur Bekräftigung unserer Ansicht verweisen wir auf die Natur und die Herstellungsweise des Drahtemails, sowie auf das mit Filigran kombinirte Draht Ornamente bildet, welche mit andersfarbigen — wir kennen auch Fälle, wo Grund und Ornament eine und dieselbe Farbe haben — gefüllt sind. Wir glauben keine allzugewagte Behauptung aufzustellen, wenn wir annehmen, daß das Verfahren des soeben erwähnten Maleremails dem ungarischen Goldschmiede des Mittelalters ebenso bekannt war wie das des Grubenschmelzes, welches sie auf den Stielen der Kelche zum Hintergrund der darauf vorkommenden Buchstaben ununterbrochen gebrauchten. Es fragt sich nur, wie der Draht, der ja das Eigentümliche im Drahtemail ist, mit dem Maleremail in Verbindung gebracht wurde. Wir suchen die Erklärung dieser Erscheinung in der Natur des Emails selbst, und auch wie Hampel in der Geschmacksrichtung,



Füllungen am Kelch des Pethe László in Preßburg, 1576. Westungarische Gruppe.

Email, welches im 17. und 18. Jahrhundert in Ungarn auf Schmuckgegenständen erscheint und ebenfalls ein in kleine Behälter, sagen wir Zellen, eingeschlossenes Maleremail ist.

Auf vielen Goldschmiedewerken der gotischen Epoche, besonders deutscher Provenienz, begegnen wir größeren und kleineren Flächen mit einfarbigem oder gemustertem Email überzogen. Es wirkt mehr als Polychromirung, verwendet zur Belebung gewisser Einzelheiten, Blätter und dergleichen, denn als selbständige Dekoration, und ist selten miniaturartig, nach limousiner Weise behandelt. Es haftet auf der Metallfläche, wo es ohne Gruben oder Zellen eingebrannt ist. Ganz in gleicher Weise verfährt der ungarische Goldschmied, der am Fuß, am Nodus und auf der Cuppa eines Kelches Blätter- und Blütensträuße emaillirt: der Schmelz bedeckt gleich einer Farbe gewisse, meist durch stärkeren Draht begrenzte Teile, in denen dünner welche, wie bereits gesagt, die ungarischen Stickereien der damaligen Zeit in Schmelz auf Goldschmiedewerke zu übertragen bestrebt war. Es haben sich zwar nur sehr wenig Stickereien des 15. Jahrhunderts erhalten — wir kennen nur zwei Tücher — mit welchen man diese Behauptung bekräftigen könnte, aber um so häufiger sind die des 17. und 18. Jahrhunderts, die ganz dem Charakter der Drahtemailornamente entsprechen. Daß die Stickereien nicht nach Emailornamenten kopirt seien, sondern umgekehrt, bedarf gewiß keines Beweises. Als die Goldschmiede Stickereien imitiren wollten, mußte sich ihnen der Draht zur Herstellung der Konturen, wie dies bei den ungarischen Stickereien durch den Goldfaden geschieht, wie von selbst aufdrängen. Wir denken aber, daß die Verwendung des Drahtes außerdem durch ein sehr wichtiges technisches Moment herbeigeführt wurde: derselbe vereinfacht näm-

lich die Behandlung des Email peint, sobald es aufhört einfarbig zu sein und gemustert wird; dies ist das Moment, welches wir als der Natur des Emails entspringend erwähnten. Das Malen eines Motives in eine anders gefärbte Fläche erheischt immer gewisse Vorsichtsmaßregeln beim Brennen, um das Ineinanderfließen der Farben, die ja verschiedene Schmelzgrade haben, zu vermeiden.

Man kann annehmen, daß sobald die Goldschmiede anfingen Stickmuster auf Kelche zu emailliren, die Notwendigkeit entstand, verschieden gefärbte Flächen neben einander zu reihen und selbe ohne allzugroße Mühe zu trennen, und wollten sie den Effekt der Vorlagen erreichen, d. h. die mit Goldfäden umrahmten Konturen herstellen, mußten sie naturgemäß auf ein passendes Mittel sinnen, für welches der Draht wie geschaffen scheint. Die entsprechende Geschicklichkeit zur Bearbeitung des Drahtes besaßen die Goldschmiede bereits, wie dies die vielen mit Filigran verzierten Kelche zur Genüge beweisen. Einen Kelch der Szepeser Kathedrale wollen wir noch besonders erwähnen. Auf demselben erblicken wir nämlich Blüten und andere Details mit opakem Schmelz





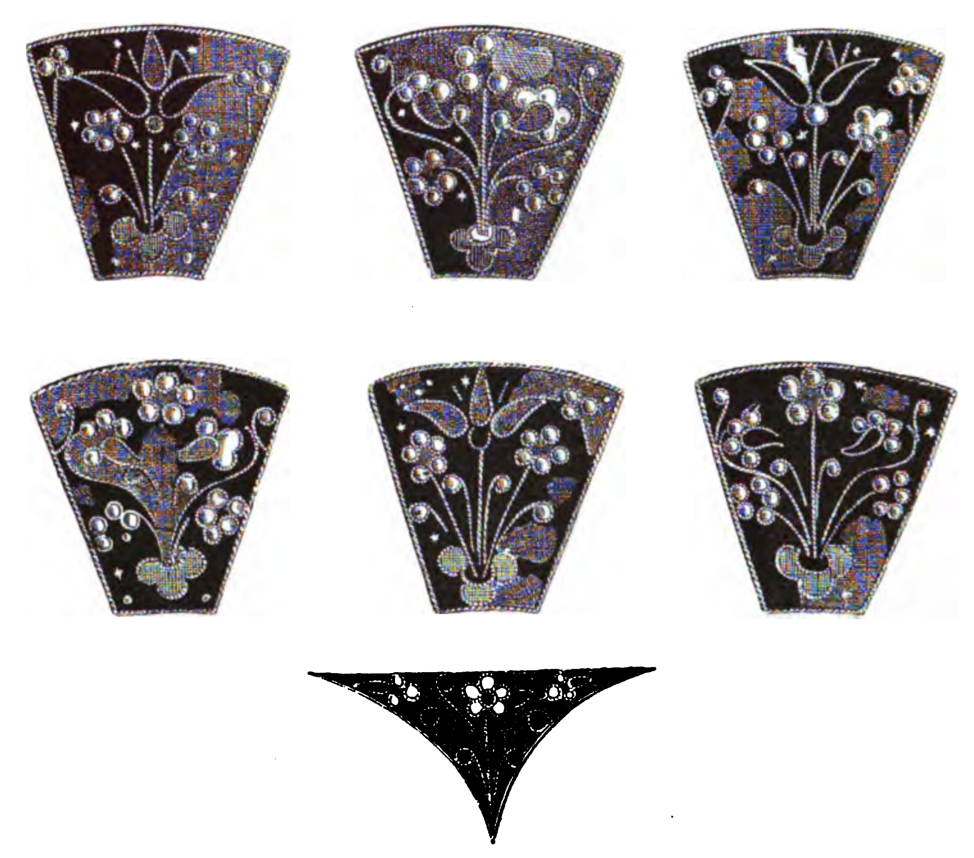


Drahtemail, 15. Jahrhundert, von der Krone der Dorotheaherme im Museum schlesischer Altertümer zu Breslau.

überzogen, das stellenweise schattirt und schraffirt ist, wie minirtes Maleremail und Metallstege anstatt Draht.

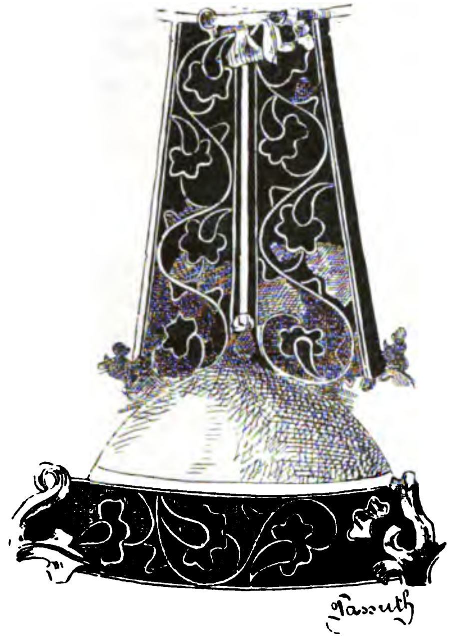
Das Drahtemail hört in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wie mit einem Schlage auf. Ein anderes dagegen tritt an dessen Stelle im 17. Jahrhundert, genießt allgemeine Verbreitung und erlischt erst am Ende des 18. Jahrhunderts. Dieses Email, meist auf Schmuckgegenständen, bietet wiederum ausschließlich Pflanzenmotive, in denen jedes Motiv durch einen kleinen Metallbehälter gebildet wird und mit Schmelz, das bunt bemalt dem Maleremail derselben Zeit genau entspricht, gefüllt ist. Ist da der Zusammenhang mit dem Drahtemail nicht deutlich ersichtlich? Kann dieses späte Email anders als eine Umgestaltung des Drahtemails aufgefaßt werden? Wir denken nicht. Woher käme diese eigentümliche Technik beim Maleremail, wenn dies erst zur genannten Zeit vom Auslande importirt worden wäre; woher der Behälter, der so ganz unmotivirt, überflüssig und gegen die Natur des Maleremails des Westens ist, wenn dieselben nicht schon Vorläufer in der ungarischen Goldschmiedekunst hätten? Sind diese Behälter nicht jene einst mit Draht begrenzten Teile? Gewiß! Nur dünkt es logischer und richtiger, erst das Drahtemail einem bereits bekannten und allseitig geübten Email-Verfahren anzureihen und als dessen Abart zu bezeichnen, und dann die Geschichte des ungarischen Emails als ein Ganzes, als eine fortlaufende Reihenfolge naturgemäßer Entwicklungsstufen aufzufassen, als eine Erfindung vorauszusetzen und das Email des 17. bis 18. Jahrhunderts als nicht zur Sache gehörig beiseite zu lassen. Mit andern Worten, wir denken, daß unsere Hypothese der Kontinuität des ungarischen Emails in seiner Entwicklung vom Mittelalter an, wo es dem damals schon üblichen Email peint entspringt, bis zum 18. Jahrhundert, wo es dem Wesen nach dasselbe, der äußern Form nach verändert, hergestellt zu haben.

Zur besseren Kennzeichnung des Unterschiedes, der zwischen unserer Auffassung und



Drahtemail am Kelch des Georg Rong, Ende 15. Jahrh. Ungar. National-Museum in Budapest. Siebenbürger Gruppe.

der Dr. Hampels obwaltet, wiederholen wir, daß, obgleich der Verfasser die Charakteristik der äußern Erscheinung und teilweise der Technik des Drahtemails ganz richtig erkannt hat, er dessen inneres Wesen dennoch nicht enthüllt hat, nachdem er dasselbe als alleinstehendes Verfahren annimmt, und wenn er sagt: „so war in der neuen Technik (des Drahtemails) eigentlich nur die Anwendung bisher in derselben unbenutzter Motive und deren Übertragung in die Technik der Metallkunst das entscheidende Moment“. Wir hingegen halten das Drahtemail entschieden für ein Email peint, legen den Schwerpunkt auf die Anwendung des Drahtes und erblicken hierin den geistigen Prozeß.





Vom Pokal des Matthias Corvinus in Wiener-Neustadt. 15. Jahrhundert.

Und nun wollen wir noch zwei wichtige Punkte aus Hampels Studie hervorheben. Der eine bezieht sich auf die Möglichkeit, das Alter des Emails nach den darin zur Anwendung gelangten Farben, der andere den Entstehungsort mit Hilfe stilistischer Kritik zu bestimmen.

Hampel teilt sämtliche ungarische Drahtemailwerke in zwei Gruppen. In die erste reiht er alle jene, auf welchen das Rot vorkommt; dies wären die älteren Denkmäler, in die zweite die übrigen, beziehungsweise jene, in denen genannte Farbe fehlt oder durch Gelb ersetzt ist.

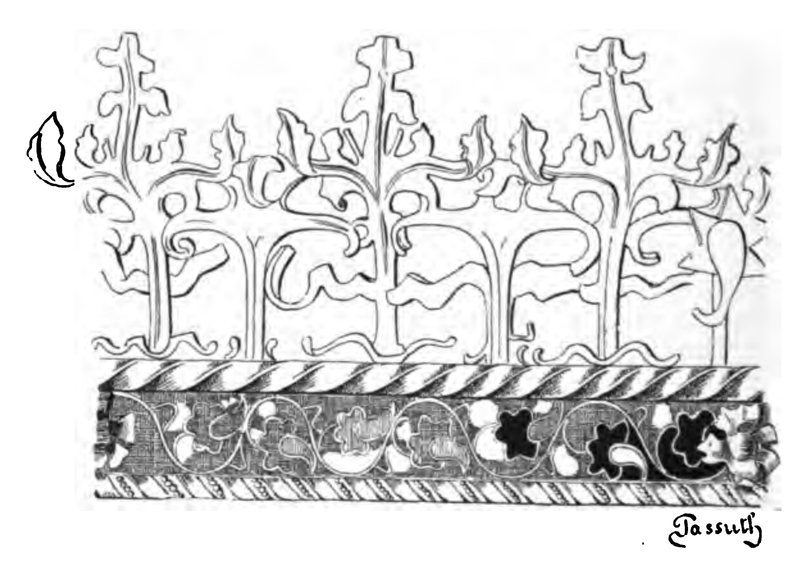
Gegen diese Gruppirung läßt sich keine Einwendung erheben, obgleich sie vorderhand bloß auf Vermutungen ruht. Das Eine können wir beinahe mit Bestimmtheit behaupten, daß alle jene emaillirten Gegenstände, wo Rot verwendet ist, zu den älteren gehören. Ob aber zu gleicher Zeit nicht auch solche entstanden sind, in denen die rote Farbe aus irgend einem Grunde nicht in Anwendung kam, müssen wir, bis uns die künftigen Forschungen positivere Daten liefern werden, dahingestellt sein lassen. So viel steht fest, daß auf späteren Werken Rot ohne Ausnahme mangelt; es verschwindet wie das prächtige rubinfarbige Email im Westen, der rote Lüster der italienischen Majoliken, die rote Farbe der Wandtapeten 2c.; überall drängt sich, vom 17. Jahrhundert angefangen, das Grün, Blau und Gelb in den Vordergrund, so auch im ungarischen Email.

Was endlich die von Hampel versuchte Gruppirung nach den Fabrikationsorten betrifft, leiten ihn hierbei zwei sehr richtige Gesichtspunkte. Verfasser nimmt an, daß die meisten erhalten gebliebenen Denkmäler in der Umgegend ihres jetzigen Aufbewahrungsortes entstanden sind, was bei vielen durch Inschriften, Wappen und dergleichen bewiesen ist. Wenn wir aber gewisse stilistische Eigentümlichkeiten, welche nur auf einem begrenzten Gebiete auftreten, wahrzunehmen im Stande sind und die Entstehung des jeweiligen Stilcharakters durch andere Umstände erklären können, ist es gewiß gerechtfertigt, vor allem die Existenz solcher

lokaler Kunstrichtungen vorauszusetzen und dieselben als zu dem jeweiligen Gebiete gehörig zu betrachten.

Hampel unterscheidet drei größere Zentren. Von dem einen nimmt er an, daß es im Westen Ungarns etwa bei Preßburg bestand, und am nächsten dem Einfluß des Auslandes, der sich in der geschmackvollen, zierlichen und kunstvollen Komposition der Ornamente äußert, unterlag. Zu dieser Gruppe gehören die Motive der Abbildungen auf S. 124. 126. Steif, streng symmetrisch, monoton und ohne Abwechslung gestalten sich hingegen die Zeichnungen auf jenen Werken, die Goldschmiede im Osten Ungarns, speziell in Siebenbürgen, sich selbst überlassen, erfanden (Abbildung Seite 126). In der Mitte stehend, präsentirt sich die Geschmacksrichtung Oberungarns, der Zips, kräftig, aber etwas unruhig und ohne klaren Aufbau (Abbildung S. 127 und untenstehend).

Zum Schlusse können wir nicht umhin, Hampels Fleiß und Ausdauer rühmend zu gedenken, womit er sämtliche bekannte Gegenstände, 64 an der Zahl, des In- und Auslandes, auf welchen Drahtemail vorhanden ist, zu erforschen und so weit es möglich zu beschreiben bemüht war. Ihm allein verdankt die Litteratur, von elf neuen Denkmälern Kenntnis erlangt zu haben; dies ist wahrlich nicht das kleinste Verdienst der hochinteressanten Arbeit Hampels, die wir der Aufmerksamkeit der Fachgenossen, die sich mit dem ungarischen Drahtemail eingehender befassen wollen, aufs wärmste empfehlen.



Vom Pokal des Matthias Corvinus in Wiener-Neustadt. 15. Jahrhundert.

Teil des Bandes von Loreto (vergl. S. 180).

Über eglomisirte Gläser.

Nachtrag.

Während der Drucklegung meines in voriger Nummer veröffentlichten Aufsatzes sind mir noch einige Notizen zugegangen, welche hier als Nachtrag anzuführen erlaubt sei.

Hinsichtlich des Namens finde ich in „Garnier, histoire de la verrerie," daß derselbe von Bonnafé von dem Namen eines im vorigen Jahrhundert lebenden Kunsthändlers Glomy abgeleitet wird, der Stiche und Bilder in Rahmen zu setzen pflegte, die aus Glas mit untergeklebtem Goldpapier hergestellt waren.

Von Eglomiséarbeiten sind mir inzwischen noch folgende bekannt geworden:

Im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin: Pax, monstranzförmig, Ebenholz mit Malerei unter Bergkristall. Im Fuß und um die Mittelbilder der Scheibe zierliches Ornament. Die Bilder in der Scheibe stellen dar: Christus am Ölberg ꝛc.: Montecasino, Ende 16. Jahrhunderts. Höhe 56 cm.

Ebenda: Pax in Metallrahmen; Maria mit dem Kinde, Deutschland, 15. Jahrh. Höhe 11 cm (s. Abb. in voriger Nr.).

Ebenda: Platte im Halbrund geschlossen; Betrauerung des Leichnams, Italien, um 1500. Höhe 10 cm.

Ebenda: kleine ovale Platte: Madonna in Landschaft. Italien, Ende 15. Jahrhunderts. Höhe 10 cm.

Ebenda: Füllungen in Kasten, Möbeln ꝛc.

In der Auktion Paul (Köln 1882) kamen fünf Eglomiséarbeiten (Nr. 525 bis 529) zum Verkauf; die bedeutendste derselben, welche Hr. Thewald in Köln erwarb, ist so beschrieben: „Ovales Medaillon in agglom. Glas und Silberfassung mit Ring, zweimal zu öffnen. Die Vorderseite zeigt elf kleine Medaillons mit religiösen Darstellungen in jedem Mittelfeld, die beiden andern die Anbetung der Könige und die Himmelfahrt Mariä. Die Mittelfelder der Rückseite enthalten Reliquien. Außerordentlich feine und durchgeführte Arbeit von Montecasino (Koll. Wedekin)." Letztere Notiz über die Herkunft von Eglomiséarbeiten aus dem in allen Kunsttechniken weitberühmten Kloster stammt von Herrn von Minutoli. Außer dem genannten Reliquiar enthielt die Auktion Paul noch einen kleinen Altar, halbkreisförmige Platte, darin der Leichnam Christi von zwei Engeln gehalten, umgeben von sieben kleinen Medaillons mit religiösen Darstellungen; diese als venezianisch bezeichnete Arbeit erwarben die Gebr. Bourgeois für 1950 Mk. In gleichen Besitz ging eine aus der Minutolisammlung stammende rechteckige Platte über, welche Medea nach dem Stich von Marc Anton in Eglomisé darstellt.

Ein dem im vorigen Aufsatz erwähnten Henkelkrug bei Bourgeois verwandtes, in der Fassung jedoch bedeutend reicheres Stück, 34 cm hoch, besitzt das großh. Museum zu Schwerin. Dasselbe findet sich abgebildet in der Publikation der Ausstellung „Arti et Amicitiae", Amsterdam 1880, Taf. 19. (Amsterdam, Buffa)[1].

J. u. S. Goldschmidt zu Frankfurt a. M. besitzen z. B. zwei kreisrunde, in vergoldetes Silber gefaßte Eglomisébilder von 6 cm Durchmesser auf Kristall, die Geburt und Anbetung der Könige darstellend. Dieselben enthalten an Gewändern und Landschaft viel Vergoldung; der Fassung nach Anfang 16. Jahrh.

Durch die Güte des Dr. G. Niemeyer in Baden-Baden ging mir ein sehr schöner Rosenkranzanhänger zu, doppelseitig, auf zwei ovale Bergkristall-Cabochons gemalt und in silbervergoldeter Fassung. Auf der einen Seite der

---

1) Eines der nächsten Hefte wird eine Abbildung dieses nach jeder Richtung hervorragenden Stückes bringen.

Ecce homo, auf der andern die Mater dolorosa mit der Umschrift: Monstrate esse matrem, in sehr ausdrucksvoller Geberde. Die Fleischteile sind Silber, mit leichtem rötlichen Überzug, Gewänder Gold, ausradirt und schwarz hinterlegt, der Grund farbiger Stanniol. $3\frac{1}{2}$ auf $4\frac{1}{2}$ cm, wahrscheinlich italienische Arbeit des 17. Jahrhunderts.[2])

In China ist diese Technik gleichfalls geübt worden, wie Proben im königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin zeigen. Die Malerei ist hier zum Teil direkt hinter die Wandungen des Glases gebracht, zum Teil zwischen Glas, d. h. unter eine besonders auf die Flasche aufgelegte Platte, was mit der sog. Agglomeration verwandt sein würde. Die Fläschchen (vergl. Abb. 2 auf S. 105) gehören der neueren Zeit an; die Technik dürfte aus Europa im 18. Jahrhundert eingeführt sein. F. Luthmer.

2) Wir könnten noch eine große Anzahl Eglomisé-Arbeiten anführen, möchten hier nur an die kostbaren Malereien in dieser Technik im Spiegelsaal des Schlosses zu Würzburg erinnern. Vortreffliche Abbildungen davon in Gurlitts Barock- und Rococo-Architektur (Berlin, E. Wasmuth).



Teil des Bandes von Loreto.

Das Centenariumsband von Santa Maria di Loreto.

Zu den Kopfleisten dieses Heftes.

Die als Kopfleisten in diesem Heft abgebildeten Abschnitte geben die Zeichnung eines mit Schwarzdruck gezierten Bandes, das, wie die Schrift auf ihm erkennen läßt, zu einer Centenariumsfeier von Sta. Maria di Loreto in Italien angefertigt wurde. Die Zeitbestimmung für die Herstellung der Druckformen ist etwas schwierig, indem die Form der Buchstaben auf den Beginn der Renaissance, die Kartuschen, Putten und pflanzlichen Ornamente aber auf die Spätrenaissance hinweisen. Bekanntlich ist nach der Legende die Casa santa im Jahre 1291 von Engeln nach Loreto gebracht worden. Man wird daher nicht fehl gehen, wenn man annimmt, daß die Druckformen im Jahre 1591 angefertigt wurden. Dies schließt jedoch nicht aus, daß auch bei den nächstfolgenden Centenarien die einmal vorhandenen Formen zum Bedrucken von solchen Bändern Verwendung fanden.

Der Text des Bandes lautet folgendermaßen: ALTEZZA DELLA B. V. DI LORETO — CINTURA — IL CAPO ALT. DEL BAMB.

Löst man die Abbreviaturen auf, so lautet die Schrift im Deutschen so:

Erhabenheit der heiligen Jungfrau von Loreto — Hundertjährige Feier — Das hohe Haupt des göttlichen Kindes.

Das Original ist eine gewebte Leinenborde von ziemlich grober Beschaffenheit, und die Ausschmückung derselben ist so hergestellt, daß der Grund der Ornamentirung schwarz, die Schrift und die übrigen Verzierungen aber ausgespart erscheinen.

Das Band wurde in Steiermark gefunden, und kam dahin wohl von einer Wallfahrt, die ein frommer Steirer einmal nach Loreto unternahm. Gegenwärtig befindet es sich im Besitz des Herrn Mayr, Genremaler in München.

A. Ortwein.



Neptun und Amphitrite.

Bemalte Holzgruppe im Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg.



Teil des Bandes von Loreto (vergl. S. 130).

Aus dem Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg.

Von Justus Brinckmann.

II.

Eine bemalte Holzgruppe des 18. Jahrhunderts.

Das hamburgische Museum besitzt ein zu Forchheim in Franken angekauftes Schnitzwerk aus Lindenholz, welches in den Farben der Porzellangruppen der Rococozeit bemalt ist. Dasselbe stellt, wie die Abbildung zeigt, Neptun und Amphitrite über einem wasserspeienden Delphin auf dem Gipfel eines von Tritonen belebten Felsens dar. Auf den ersten Blick möchte man versucht sein, in ihm ein Modell für eine Porzellangruppe, etwa das Mittelstück eines Tafelaufsatzes zu sehen. Da jedoch die Rückseite der Gruppe unten nicht ausgeführt worden, muß man sie sich durch einen festen Hintergrund verdeckt denken, und der untere der drei Tritonen bedarf zur Erklärung seines Klebens am Sockel des Felsenbaues einer ihn scheinbar tragenden Wasserfläche, aus welcher sich ihm irgend ein Bedrohliches entgegendrängt. So gelangen wir dahin, uns diese von Künstlerhand entworfene und ausgeführte, mit dem Sockel 45 Centimeter hohe Gruppe als Modell eines großen Brunnens vorzustellen, welcher, an eine natürliche Felswand oder an die Mauer eines Palastes oder einer Terrasse gelehnt, in einem von wasserspeienden Ungeheuern bevölkerten Becken aufgebaut werden sollte. Die entsetzte Haltung des Meermenschen wäre dann eine ganz natürliche, und den Muscheln seiner sich über ihm am Felsen aufrichtenden Genossen und dem Rachen des Delphins würde Wasser entströmen. Vielleicht daß ein Vergleich mit den vielen Brunnen-Entwürfen in Ornamentstichen noch einmal auf den Urheber des Modelles leitet, oder daß sich in den brunnenreichen Gartenanlagen der Bayreuther oder Würzburger Schlösser ein nach ihm ausgeführter Brunnen nachweisen läßt.

Bei den Versuchen, unser Modell zunächst auf irgend einen Tafelaufsatz aus einer der deutschen Porzellanmanufakturen zurückzuführen, wurde die gesamte Litteratur über diesen blühendsten Zweig des Kunstgewerbes im 18. Jahrhundert durchgesehen. Dabei fiel es auf, daß die zahlreichen Verfasser der keramischen Handbücher und der in den Zeitschriften verstreuten oder gesondert veröffentlichten Monographien über einzelne Fabriken nur äußerst ärmliche Angaben über die Porzellanplastik darbieten. Führt man die endlosen Wiederholungen und Abschreibereien, welche bei den kunstgewerblichen Vielschreibern das eigene Studium der Altsachen ersetzen müssen, auf ihre Quellen zurück, so erhält man ein äußerst dürftiges Ergebnis, dessen sachlicher und geschichtlicher Inhalt sich auf wenige Druckseiten zusammendrängen ließe.

Die unverdiente Geringschätzung, mit welcher die Porzellanplastik von der Mehrzahl unserer kunstgewerblichen Museen behandelt wird, mag dazu beigetragen haben, das Studium zu erschweren. Um so verdienstvoller wäre es, den in einigen Sammlungen von örtlicher Bedeutung — so vor allem in Dresden für die Meißener und in Stuttgart für die Ludwigsburger Porzellane, besser in zahlreichen privaten Sammlungen und hie und da auch in alten Schloßeinrichtungen angehäuften Stoff zu sichten, zu ordnen und seiner künstlerischen und kulturgeschichtlichen Bedeutung angemessen zu veröffentlichen.

Es handelt sich hier um eine Aufgabe von außerordentlicher Bedeutung für die Geschichte des Kunstgewerbes, um die Würdigung einer Fülle plastischer Arbeiten, in denen die Deutschen sich zu einer künstlerischen und technischen Vollendung aufgeschwungen hatten, neben welcher die verwandten Leistungen der Franzosen, Engländer und Italiener des 18. Jahrhunderts

zurücktreten, von den neueren, verunglückten Bemühungen, ähnliche Arbeiten im Geiste unserer Tage neu zu schaffen, ganz zu schweigen.

Von dieser Bedeutung der Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts scheint man selbst in den Kreisen der berufensten Fachleute noch nicht genügend durchdrungen zu sein, denn sonst hätten die Verfasser der beiden neuesten Monographien, Jakob von Falke in derjenigen der Wiener Manufaktur und Ernst Zais in seiner trefflichen Arbeit über die Höchster Manufaktur — ein im übrigen mustergiltiges Werk — wohl versucht, den plastischen Arbeiten dieser Anstalten nicht nur im allgemeinen und mit einzelnen Angaben, sondern in möglichster Vollständigkeit gerecht zu werden.

Die Enttäuschung, welche uns beide, sonst so nützlichen Bücher des öfteren bereiteten, wenn wir sie bei bestimmten Fragen zu Rate zogen, möge es rechtfertigen, hier den Vorschlag zu einer anderen Behandlungsweise des Gegenstandes zu verlautbaren.

Es müßte, nach dem Vorgange der Verzeichnisse, welche Bartsch und nach ihm viele andere von den Arbeiten der Peintres graveurs gegeben haben, für jede einzelne unserer in plastischen Kleinarbeiten wetteifernden Porzellanmanufakturen ein thunlichst lückenloses Verzeichnis ihrer sämmtlichen plastischen Arbeiten aufgestellt werden. In guter Ordnung müßte jedes, als selbständiges Kunstwerk vorkommendes Erzeugnis der deutschen Manufakturen so beschrieben werden, daß jede vollständige oder teilweise Wiederholung des Modelles mit Leichtigkeit auf diese Beschreibung zurückzuführen und durch die einfache Nennung einer Nummer — wie das bei Kupferstichen üblich — kenntlich gemacht werden könnte. Dabei wäre zunächst von dem unbemalten Modell auszugehen, weil die Varianten der Bemalung ins Endlose führen würden. Wo die Staffierungen stilgeschichtlich bedeutsam hinzutreten, z. B. wenn Gewänder mit Stoffmustern eines bestimmten Geschmackes bemalt vorkommen, oder gemalte Inschriften, Musiknoten oder Daten auf Büchern die Entstehungszeit zu bestimmen gestatten, mag Näheres auch hierüber beigegeben werden. Auch des Vorkommens der Modelle in verschiedenen Ausführungsgrößen wäre zu gedenken.

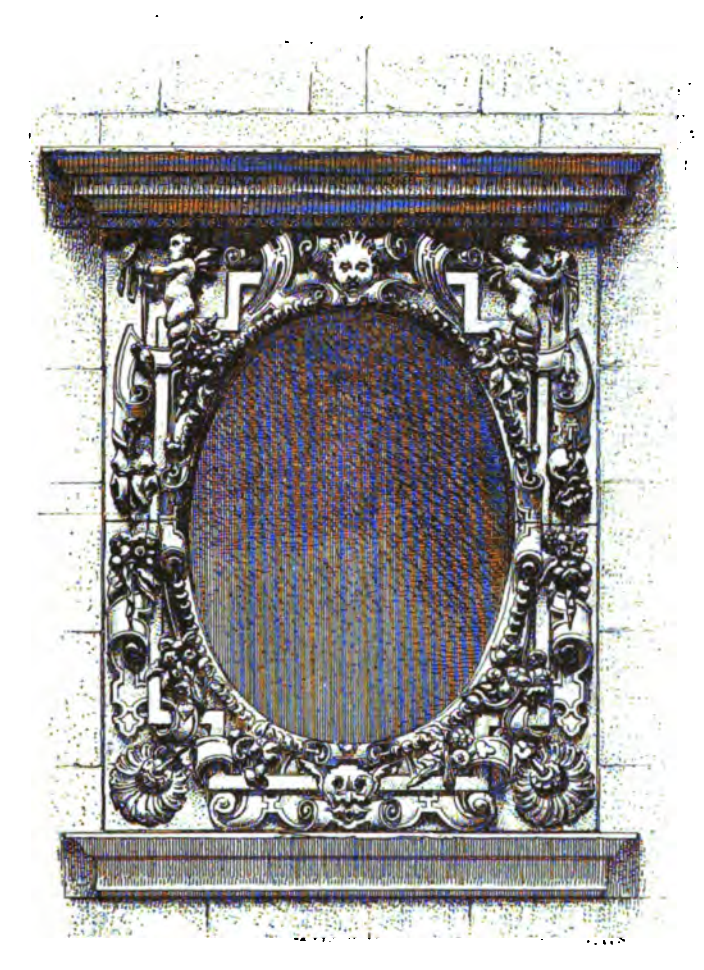
Wo es irgend möglich, müssen natürlich der Beschreibung jedes Werkes auch archivalische Nachweise über Zeit, Anlaß und Zweck der Entstehung und über die künstlerischen Urheber beigegeben werden. Die Staatsarchive bergen in dieser Hinsicht ein überaus reiches, noch kaum berührtes Material. Gedruckte Preislisten, wie sie von einigen Manufakturen als große Seltenheiten erhalten sind, und die ebenso seltenen Gewinnlisten jener Verlosungen, mit welchen man schon im vorigen Jahrhundert einen künstlichen Absatz für das Kunstgewerbe zu schaffen suchte, werden nicht minder wertvolle Beiträge zum Verständnis des Gegenstandes darbieten.

Das Arbeitsfeld ist ein so großes, der Stoff ein so vielfach verstreuter, und zu seiner Bearbeitung ein so genaues Vertrautsein mit dem Geistesleben des 18. Jahrhunderts erforderlich, daß kaum zu hoffen ist, der Bau, zu welchem wir hier anregen, werde in Bälde vollendet werden. Um so mehr ist der Wunsch berechtigt, daß man bei den monographischen Arbeiten fortan der vervielfältigenden Plastik des 18. Jahrhunderts sorgfältigeres Studium als bisher widmen möge, damit auf diesem Wege wenigstens die Bausteine allmählich zusammengetragen werden.

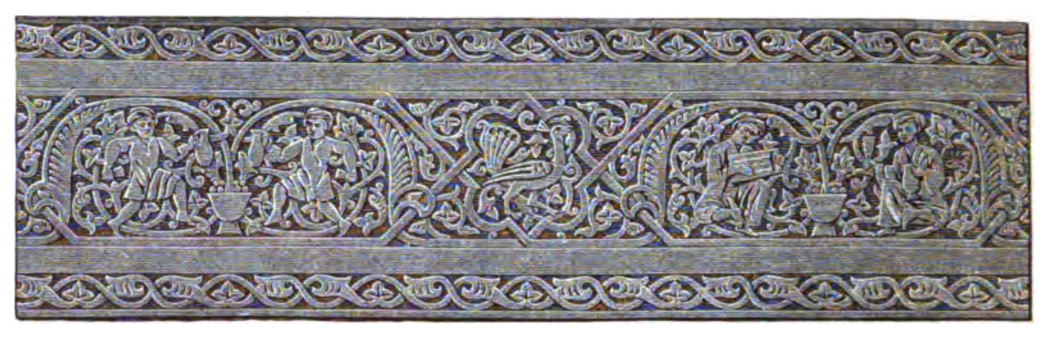
Mit einer derartigen naturgeschichtlichen Beschreibung des Gesehenen wäre die Arbeit aber lange nicht vollendet. Einerseits wäre der oft sehr schwierige Nachweis zu liefern, in welchen Reihen und Gruppen, wie zu Tafelaufsätzen oder zu anderen dekorativen Anordnungen vereinigt die Modelle in ursprünglicher oder in späterer Verwendung vorkommen. Anderseits müßten die sehr häufig den Figuren zu Grunde liegenden kulturgeschichtlichen Beziehungen klargestellt werden. Das Theater, das Ballet, Hoffeste, der Mode-Roman — oft ein solcher, welcher in der Litteraturgeschichte kaum Spuren hinterlassen hat, — persönliche Verhältnisse an den Fürstenhöfen, welche sich den Luxus einer Porzellanmanufaktur gestatteten, seltener politische Geschehnisse spiegeln sich wieder in zahlreichen reizvollen Arbeiten der Porzellanplastiker.

Da es sehr schwer, oft unmöglich wäre, die Figuren in der Reihenfolge ihrer Entstehung oder nach ihren Modelleuren sicher zu ordnen, würde eine Reihung nach Gegenständen vorzuziehen sein. Vorwürfe der antiken Götterwelt, der griechischen oder römischen Geschichte, des christlichen Bilderkreises oder der Zeitgeschichte, die Jahres- und Tageszeiten, die Elemente, die Monate u. dgl. Gestaltenreihen

allegorisch oder genrehaft aufgefaßt, das Alltagsleben — die Berufsstände, Krieg, Handwerk, Land- und Gartenbau, Bergbau, Jahrmarktstreiben, das Familienleben u. s. w., endlich die Tierwelt führen zu naturgemäßer Gruppirung. Dabei wäre es, um die Bearbeitungen der Erzeugnisse verschiedener Manufakturen unter sich leicht vergleichbar und die häufigen Nachahmungen leicht auffindbar zu machen, von entschiedenem Nutzen, wenn zunächst ein Vorschlag für die Gruppeneintheilung ausgearbeitet und veröffentlicht, und erst nachdem er gebilligt oder verbessert worden, als allgemeine Norm für sämtliche Manufakturen zu Grunde gelegt würde.



Fenster-Umrahmung am Stadthaus zu Riom.
(Nach einer Radirung des Moniteur des architectes. Paris, A. Lévy.)



Geschnitzte Vertäfelung von der Thür eines Hospitals in Kairo. Ende des 13. Jahrhunderts. (Prisse d'Avennes.)

Zwei neue Werke über sarazenische Kunst.

Mit Illustrationen.

R. G. Ein englischer Orientalist und ein deutscher in Kairo ansässiger Architekt haben es unternommen, unsere lückenhafte Kenntnis der Kunst des Islam zu klären und zu erweitern. Das Buch von Stanley Lane-Pool, the art of the Saracens in Egypt wurde angeregt durch das Committee of Council on Education (London, Chapman & Hall, 8° 264 S. Mit 108 Holzschnitten), es ist eine kritische Darstellung der mittelalterlichen kairenischen Kunst, des Kunstgewerbes im Besonderen. Der Verfasser befand sich seinen Vorgängern auf diesem Gebiete gegenüber im Vorteil: seine genaue Kenntnis der arabischen Litteratur kam ihm bei der historischen Kritik trefflich zu statten, und es ist ihm gelungen an einer großen Anzahl quellenmäßig beglaubigter Werke unzweifelhaft verläßliche Kriterien für die Stilentwicklung innerhalb der einzelnen Kunstzweige zu gewinnen. Seine Arbeit ist eine im allgemeinen originale. Zwar bot ihm der Anhang, den sein Großoheim, der verstorbene Edward Stanley-Pool zu Lane's Modern Egyptians (1860) schrieb, das wichtigste Quellenmaterial für die Geschichte der arabischen Architektur und ihrer Beziehungen zur byzantinischen und sassanidischen Kunst, allein für die Erörterung des Kunstgewerbes, für die Geschichte der Wandmalerei, des Mosaiks, der Holz- und Elfenbeinschnitzerei, der Keramik, Metallotechnik und Textilkunst war er auf sich selbst angewiesen. In dem kostbaren Werke von Prisse d'Avennes ist der Text ohne Belang, Coste's Monuments du Caire sind unzuverlässig wiedergegeben, Bourgoin erörterte nur das Wesen des geometrischen Ornaments — das freilich in musterhafter Weise — und die Arbeiten de Longpériers, Lavoix', Reinauds, Nesbitts und Fortnums boten nur im einzelnen schätzbare Beiträge.

Das Werk des deutschen Architekten Franz-Pascha bildet einen Teil des von Durm, Ende und Schmidt herausgegebenen Handbuchs der Architektur: „die Baukunst des Islam" (Darmstadt, Arnold Bergsträßer, gr. 8°. 150 S. mit 216 Abbildungen im Text und 4 Tafeln). Nach der ganzen Anlage des Handbuchs, das von Fachleuten für Fachleute bestimmt ist, mußten wir von vorn herein auf eine geschichtliche Darstellung der Entwicklung, welche die Kunst in den dem Islam unterthänigen Landschaften nahm, verzichten. Nur in ganz allgemeinen Umrissen hat der Verfasser den geschichtlichen Rahmen skizzirt und er stützt sich in dieser Hinsicht im wesentlichen auf den Vorgang Le Bons in dessen Civilisation des Arabes, ohne jedoch den Versuch nachprüfender Erörterung anzutreten. So liegt denn auch der Schwerpunkt von Franz-Pascha's Werk in der technischen Belehrung, in der sorgfältigen Prüfung der Baustoffe und Bauweisen, der eigentümlichen Bauformen und hauptsächlichsten Bauwerke, die er einteilt in Kultgebäude, Grabbauten, in die Gruppe sonstiger öffentlicher Anlagen (Tekiye, Sibil, Medresse, Moristan) und endlich derjenigen profaner Bestimmung; dem Kunstgewerbe ist nur geringer Raum (Moscheemobiliar und Geräte) gegönnt worden. Das Anschauungsmaterial, welches der Verfasser in eigenen und fremden Aufnahmen zusammmen-

gebracht hat, ist wenig einheitlich, dafür aber reichlich und besonders in den Detailgliederungen höchst verdienstlich, und wenn wir auch in Hinsicht auf den Text hier und da ein längeres Verweilen gewünscht hätten (dekoratives System, gekommen, und die hübsche baugeschichtliche Tabelle auf S. 5 bis 7 macht den Mangel nur um so fühlbarer. Hier werden wir gut thun uns an den trefflichen Abriß der sarazenischen Baukunst zu halten, mit dem Lane-Poole



Mimbar des Sultans Kait Bey. 15. Jahrhundert. South-Kensington-Museum. (Stanley Lane-Poole.)

Stalaktiten, Alhambra u. a. m.), so ist die Darstellung bei aller Knappheit doch lichtvoll und sachlich. Das historische Moment, das nebenbei bemerkt in Essenweins „Ausgängen der klassischen Baukunst“ — dem vorletzten Band des Handbuches — das technische förmlich erdrückte, ist bei Franz-Pascha leider viel zu kurz sein Werk eingeleitet hat. Nirgends ja hat sich die Kunst des Islam oder, wie der Verfasser will, die sarazenische*) typischer entwickelt

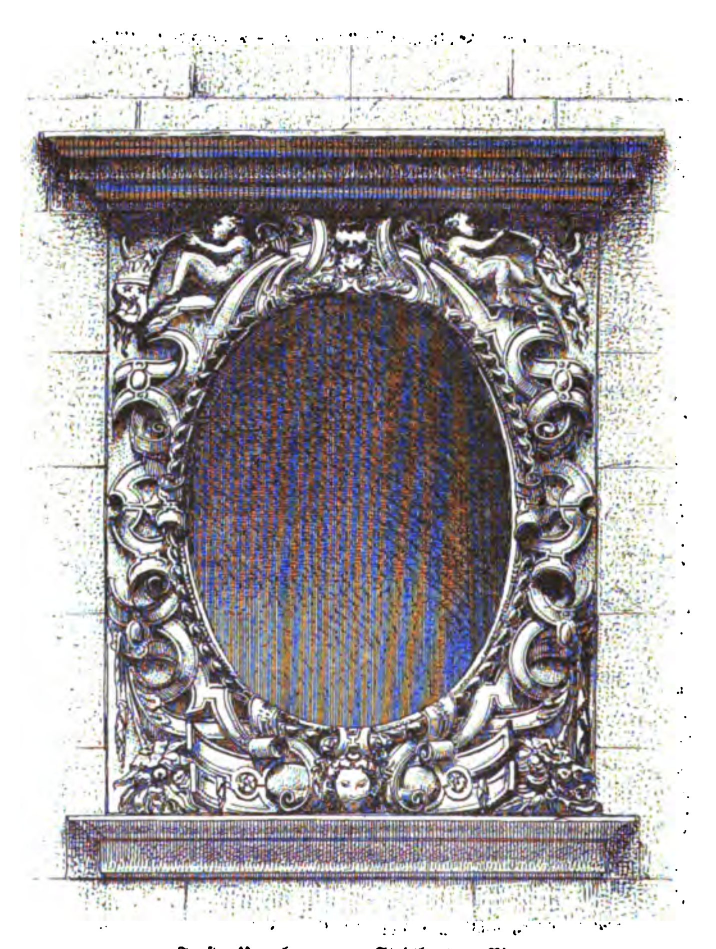
*) Die Ausdrücke „arabische“ oder „mohammedanische“ Kunst sind irreführend — denn selten waren die Künstler Araber, oft Christen. „Saracenic“, which means simply Eastern, was the universal designa-

als gerade in Ägypten. Die Moscheen Kairos bieten eine geschlossenere und weit zahlreichere Reihe von Monumenten dar als irgend eine mohammedanische Stadt. Sie tragen den normalen Charakter dieser Kunst zur Schau. Wandern wir ostwärts nach Delhi oder westwärts nach der Alhambra, wohl werden wir Erweiterungen, Steigerungen des Kunstvermögens wahrnehmen, nirgends aber eine reinere Formensprache. Das gilt auch für die Erzeugnisse des Kunstgewerbes.

Hier betritt Lane-Pool sein eigentliches Forschungsgebiet, und die Resultate, die seine Bemühungen lohnten, verdienen die allseitigste Beachtung. Die Hauptschwierigkeit lag in der sicheren Datierung der einzelnen Kunstobjekte. Nicht selten tragen sie den Geburtsschein an der Stirne, aber nur wenigen Sachkundigen kündeten sie ihren Ursprung. Es ist das Verdienst des Verfassers, daß er sich der Entzifferung der zahlreichen Inschriften unterzogen und so der stilkritischen Untersuchung überaus wichtige Anhaltspunkte an die Hand gegeben hat. Auch die technische Beschreibung der einzelnen — zuweilen vorzüglich reproduzirten Werke ist die eines eindringlichen Kenners. Wir heben besonders die Kapitel über die Metall- und Glasarbeit hervor. Bei der Bearbeitung der textilen Kunst hätten wir freilich dem Verfasser die Berücksichtigung besserer Quellen gewünscht als Fischbachs Geschichte der Textilkunst, deren landläufiger Ruhm zu den Rätseln kunstgeschichtlicher Kritik gehört. Den Beschluß des Werkes bildet ein Kapitel über sarazenische Miniaturen.

---

tion of Muslims in the Middel Ages, whether the paynims referred to were Syrian or Egyptian princes, like Saladin, or Barbary chiefs, or Moorish Alcaydes in Spain; and the mediaeval ring of the term Saracenic . . . . is specially appropriate to the art about to be described . . . . The word Saracenic, implying the two ideas of Oriental and mediaeval, exactly fulfils the conditions of a general term for the art with which we are concerned.



Fenster-Umrahmung am Stadthaus zu Riom.
(Nach einer Radirung im Moniteur des architectes. Paris, A. Lévy).



Teil des Bandes von Loreto (vergl. S. 180).

Bücherschau.

XI.

Bruno Bucher. Die Glassammlung des k. k. österreich. Museums. Geschichtliche Übersicht und Katalog. Gr. 4⁰. Mit 1 Tafel in Farbendruck und 12 Heliogravüren. Wien, C. Gerold's Sohn. Mk. 20.

A. P. Die früher besprochene Geschichte der k. k. Porzellanfabrik in Wien von J. v. Falke (Kunstgewerbeblatt III S. 94) kündigte sich als das erste Glied einer Reihe neuer Publikationen des österreichischen Museums an, indem der ausführlichen Geschichte der Manufaktur als zweiter Teil der Katalog ihrer im Museum vorhandenen Erzeugnisse folgte. Schneller als man erwarten durfte ist diesem ersten Band ein zweiter gefolgt, welcher das Verzeichnis der Glassammlung des Museums enthält. Anlage und Ausstattung des Buches sind denen des ersten Bandes gleich, nur daß hier an Stelle der zum Teil recht undeutlichen Autotypien wirklich vortreffliche Heliogravüren getreten sind. Es zeigt sich hier deutlich, daß diese Reproduktionsart besser als Lichtdrucke den fast körperlosen feinen Venezianer sowie den geschliffenen Gläsern gerecht wird, während sie für die farbigen und emaillirten Gläser nicht immer ausreicht.

Durfte man in dem Falkeschen Werk den Hauptwert auf den ersten Teil, die Geschichte der Wiener Manufaktur legen, dem der zweite Teil als wertvoller Anhang dient, so ist hier der zweite weitaus umfassendere von größerer Bedeutung. Die Einleitung giebt in großen Zügen eine Geschichte des Glases im engeren Sinne, d. h. — wie es in der Einleitung heißt — „der Gefäßbildnerei nebst den mannigfachen Arten der Ausschmückung von Glasgefäßen, die Anfertigung von Schmucksachen und die Spiegelfabrikation.“ Der Verfasser beschränkt sich dabei nur auf die Wiedergabe sicherer Resultate der historischen Forschung, indem er stets auf die betreffenden in der Sammlung befindlichen Stücke als Belege hinweist. So bildet die Einleitung gewissermaßen den Faden, an dem sich der größte Teil des Buches, der Katalog der Glassammlung des österreichischen Museums aufreiht. Gewiß kann man in einzelnen Punkten mit dem Verfasser rechten, ob er gerade diejenigen Ergebnisse kunsthistorischer Forschung gegeben hat, die die meiste Wahrscheinlichkeit für sich haben. Doch ist hier nicht der Ort darauf einzugehen. Ein ernstlicher Mangel scheint uns das Fehlen aller Litteraturnachweise. Allerdings ist das Buch nicht für Leute geschrieben, die gar nichts von der Sache wissen; es wendet sich durchaus an Fachleute. Für diese hat aber auch die Einleitung kaum Wert — gerade letztere soll doch zur Einführung in das Studium der Glasabteilung dienen, und für diese Einzuführenden wären litterarische Hinweise, wenn auch nur die wichtigsten, von Wert gewesen.

Der Katalog teilt sich in drei große Gruppen: Altertum, Orient, Abendland. In der ersten Gruppe sind die Gläser nach den Fundorten aufgeführt. Unter den orientalischen Gläsern finden sich u. a. eine große Anzahl von Erzeugnissen der Hütten am Hebron, sowie moderne japanische Gläser. Auf einer schönen Farbentafel wird eine der beiden im Museum aufbewahrten, dem Schatz von St. Stephan gehörenden, prachtvoll emaillirten Flaschen, orientalischer Herkunft des 12. Jahrhunderts, mitgeteilt. Unter den abendländischen Gläsern nehmen die Venezianer den breitesten Raum ein: das Museum besitzt eine treffliche Sammlung davon. Daran reihen sich die Gläser spanischer Herkunft, welche bis in die neueste Zeit jene vorzügliche Technik des „gekniffenen“ Glases bewahrt haben, und deutsche Gläser aller Art; als besondere Gruppe folgt dann Böhmen, welches man in Wien besonders reich vertreten

erwarten darf. Die übrigen Länder, die in der Glasindustrie eine besondere Rolle nicht gespielt haben, machen mit einzelnen Proben den Beschluß.

Die Beschreibungen der einzelnen Stücke sind kurz und präcise; in manchen Fällen wünschte man sie ausführlicher. Allerdings ist eine Beschreibung von Gläsern, nach der man sich eine genügende Vorstellung machen kann, überaus schwierig: und daran wird wohl eine ausführlichere Behandlung derselben gescheitert sein.

Fast von allen Gruppen zeigen die Tafeln hervorragende Stücke als Proben; mit Recht hat man dabei auch der neuen Industrie zwei Tafeln vergönnt, auf deren einer Lobmeyr Österreichs Glasmacherkunst würdig vertritt.

Notizen.

Goldfiligrankreuz des 16. Jahrhunderts.

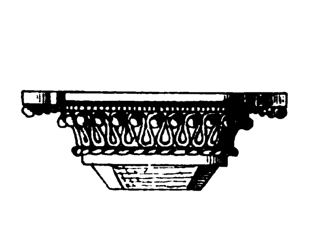
Nicht selten finden sich an wenig bedeutenden Orten Kunstwerke der Vergangenheit, die an das Licht der Öffentlichkeit zu ziehen, im Interesse unserer heutigen, nach guten Vorbildern suchenden Zeit geradezu Pflicht ist. Das hier abgebildete Filigrankreuz ist eine vortreffliche Goldschmiedearbeit aus der besten Renaissanceperiode. Es befand sich bis vor kurzem ohne eigentliche Bestimmung im Pfarrinventar der Kirche zu Kapfenberg in Steiermark, und wurde im vorigen Jahre durch den Grazer Silberschmied Herrn Stuttmann aufgefrischt und an der Monstranz der Kapfenberger Kirche angebracht.

Unzweifelhaft ist es italischer Provenienz; dies zeigt schon die Bildung des Rahmens aus feinen Goldlamellen, die Zartheit des gewundenen Drahtes und die sorgfältige Ausführung des gekörnten Goldes. Auch die Ornamentik der Enden der Kreuzbalken läßt unschwer erkennen, daß ein italienischer Meister der Frührenaissance sein Verfertiger war.

A. Ortwein.

Litterarisches.

P. — **Von den Bauornamenten der Neuzeit**, durch deren Herausgabe sich der Bildhauer Otto Lessing (bei Ernst Wasmuth, Berlin) ein bleibendes Verdienst erwirbt, enthält die soeben erschienene dritte Lieferung wieder eine Anzahl vortrefflicher Arbeiten. Eine Anzahl Blätter ist dem künstlerischen Schmuck der Innenräume des von Ende & Böckmann erbauten erbprinzlichen Palais in Dessau gewidmet, meist Füllungen zum Teil in ganz flachem Relief von vornehmster Komposition, zu deren voller Wirkung ohne Zweifel Malerei und Vergoldung vieles beitragen wird. Erstreckte sich bildnerischer Schmuck früher fast ausschließlich auf die Fassaden der Häuser, so läßt man neuerdings erfreulicherweise auch den Innenräumen wieder gleichen Schmuck zu teil werden: eine ganze Anzahl Tafeln der vorliegenden Lieferung zeigen Bouten, Decken- und Wandfüllungen, Thürbekrönungen, Rosetten, das Modell einer prachtvollen Rococothür für Holzschnitzerei 2c. An diesen Arbeiten sind Bildhauer wie Zeyer & Drechsler, C. Schilling, Chr. Lehr, vor allem der Herausgeber selbst beteiligt. Alle Aufnahmen (in Albertotypie von J. Albert in München) sind in hinreichender Größe und vollendeter Klarheit gegeben, um in Ateliers und Schulen als Muster Verwendung finden zu können. Eine Gesamtansicht des schönen Mende-Brunnens in Leipzig von Ungerer (Taf. 42) läßt uns dem Wunsch nach einigen Details in den nächsten Lieferungen an dieser Stelle Ausdruck geben.







Goldfiligrankreuz, aufgenommen von A. Ortwein.

Auflage 4800. Preis der Spaltzeile 30 Pf., der halben Seite 27 Mark.

Bekanntmachung.

Zum 1. April 1889 hat die **Friedrich Eggers-Stiftung** zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften in Berlin Stipendien nach Maßgabe folgender Paragraphen ihres Statuts zu vergeben:

§ 1. Der Zweck der Stiftung ist, zur Förderung der Kunst und Kunstwissenschaften beizutragen.

§ 2. Dieser Zweck (§ 1) soll erreicht werden durch Verleihung von Stipendien an Solche, welche eine Kunst, eine kunstverwandte Technik oder Kunstwissenschaften erlernen oder betreiben und zwar unter folgenden näheren Bestimmungen:

a. Der Stipendiat soll wenigstens ein Jahr auf der königlichen Kunst- oder Bau- oder Gewerbeakademie, oder Universität zu Berlin studirt haben.

b. Er soll sich durch eine hervorragende, nach seinen Leistungen auf seinem Berufsgebiete zu beurteilende Begabung auszeichnen.

c. Bei völliger Gleichberechtigung von Konkurrenten sollen Mecklenburger einen Vorzug erhalten. —

§ 4. Für die spezielle Verwendung des Stipendiums seitens des Stipendiaten ist in jedem besonderen Falle besondere Bestimmung zu treffen (beispielsweise zu einer Reise, zur Beschaffung anderweitiger Bildungs- und Unterrichtsmittel, zur Herausgabe kunstwissenschaftlicher oder Herstellung künstlerischer, namentlich monumentaler oder kunsttechnischer Werke u. s. w.), und dem Stipendiaten die bestimmte Verwendung aufzuerlegen.

§ 5. Der Minimalsatz eines Jahresstipendiums soll 500 Mark betragen. Die Verleihung eines Stipendiums an einen und denselben Stipendiaten für mehrere Jahre, sowie Verleihung mehrerer Stipendien in demselben Jahre an verschiedene Stipendiaten ist zulässig.

§ 6. Bei der Verleihung von Stipendien ist in erster Linie ein Wechsel dahin zu beobachten, daß nach einander

1) ein Kunstgelehrter,
2) ein Architekt,
3) ein Bildhauer,
4) ein Maler,
5) ein Kunstgewerbebeflissener,

zum Bezug eines Stipendiums gelangt.

Geeignete Bewerber werden hierdurch aufgefordert, unter Bescheinigung ihrer Qualifikation ihre Anträge bis zum 1. Februar 1889 bei einem der Mitglieder des unterzeichneten Kuratoriums der Stiftung einzureichen.

Die Bewerbungen werden bei der gegenwärtigen Verleihung in nachstehender Reihenfolge der § 6 (oben) angegebenen Kategorien berücksichtigt: in erster Linie Nr. 3 und dann folgend Nr. 1. — 4. — 2. — 5. —

Berlin, den 5. Mai 1888.

Das Kuratorium der Friedrich Eggers-Stiftung
zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften.

Prof. Dr. **M. Lazarus**, Vorsitzender,
NW. Königsplatz 5 p.

F. Schwechten,
Regierungsbaumeister,
W. Lützowstr. 68 III.

Dr. **K. Zöllner,**
Geh. Regierungsrat,
W. Matthäikirchstraße 10 III.

Heinrich Seidel,
Ingenieur,
W. Am Karlsbade 11 I.

Karl Eggers Dr.,
Senator a. D.,
W. Am Karlsbade 11 p.



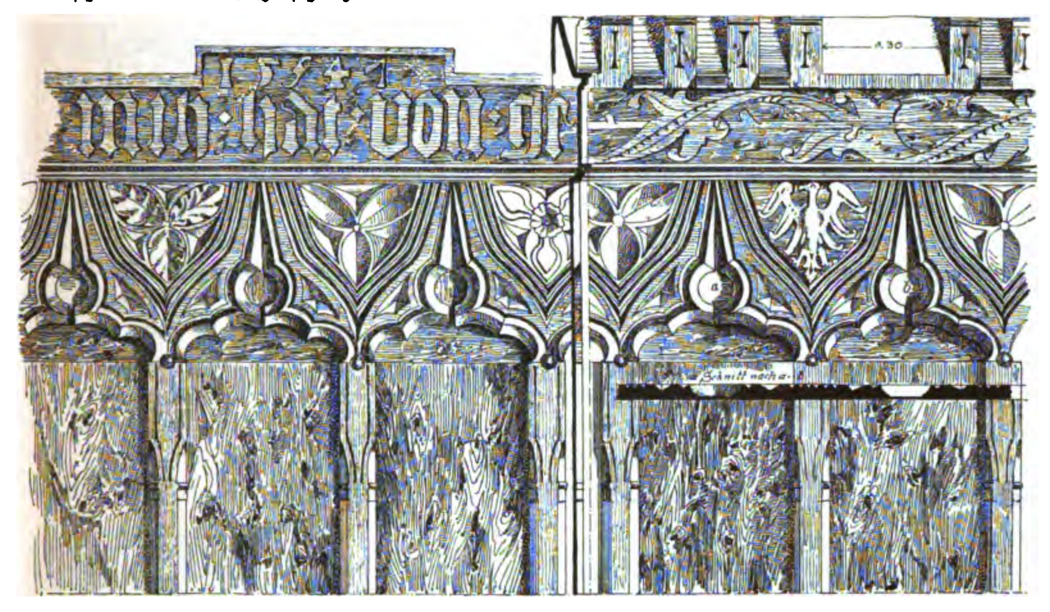


Fig. 1. Vertäfelung von Eppan.

Gotisches aus Tirol.

Von H. E. v. Berlepsch.

Mit Illustrationen.

Es ist eine sonderbare Thatsache, daß hart an der Grenzscheide zweier Sprachgebiete, die sich auch in ihren künstlerischen Arbeiten von einander unterscheiden lassen, spezifische Eigenart zäher am Hergebrachten festhält, als dies bei weiter auseinander gelegenen, gegenseitigem Einflusse scheinbar weiter entrückten Orten der Fall ist. So sehen wir am nördlichen Abhange der Alpen eine ganze Reihe von Städten, Marktflecken und Dörfern, welche ganz und gar das Gepräge italienischer Architektur angenommen haben. Ich brauche dabei nicht etwa auf Städte wie Salzburg zurückzugreifen, die als schlagendes Beispiel für das Gesagte aufgeführt werden können, nein, man braucht nur der Salzach nach oder den Inn abwärts zu gehen, um da den wunderlichsten Sachen zu begegnen. Ich will nur eines nennen, einen unbedeutenden Flecken: Tittmoning, ein Platz, der wahrscheinlich ebenso unbekannt ist wie irgend ein Nestchen von kaum tausend Einwohnern in Hinterpommern! Fährt man da abends nach langer Schüttelei in der Postkutsche endlich ein, so könnte man ebenso gut glauben, der Vetturino rufe jetzt: Siam' arrivati, Signori! Ecco l'albergo della posta! Denn ringsum gerade Frontmauern, gewaltige Dachgesimse, Pilasterfassaden, Höfe mit überwölbten Galerien, die unverfälschte Piazza mit ein paar Bäumen, Statuen und etlichen halbruinosen Fontänen; bei vielen Häusern die ganze Anordnung der Räume eine klare, systematische, nicht in jener malerischen Unregelmäßigkeit, mit welcher die deutsche Civilbaukunst manchen vielleicht gar nicht gewollten Effekt erzielte, wie man sie heutzutage so vielfach nachzuahmen bestrebt ist. Und so wie es da ist, ist es in vielen anderen Städtchen des unteren Innlaufes, und das schönste Beispiel dafür ist vielleicht gerade jene Stadt, welche drei Gewässer sich vereinigen sieht und früher offenbar mit dem italienischen Handel in starken und vielfachen Beziehungen stand: Passau! Was für Umstände und Faktoren gerade bei dem genannten Gebiete thätig waren, um den Schein südlicher Bauweise hervorzubringen, (ich sage ausdrücklich den Schein, denn wenn man hinter die gerade abgeschnittenen Frontmauern einen Blick auf die Dachkonstruktionen wirft, die für Festhaltung von Schnee- und Regenwasser wie extra hergerichtet erscheinen, so verliert man einigermaßen den Respekt vor

solchem unechten Welschtume), das kann nicht Aufgabe vorliegender Zeilen sein. Es sollte dies nur als auffälliges Beispiel dem Faktum gegenüber gestellt werden, daß an der Schwelle von Italien sich die Formen deutsch-mittelalterlicher Bau- und Dekorationsweise noch lange hielten, als die Renaissance im eigentlichen Italien ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte, daß ferner wenige Stunden von Trient, auf sprachlich deutschem Boden noch gotische Kirchen gebaut wurden, als in dieser Stadt selbst bereits Palazzi im Stile Bramante's entstanden waren. Pincio giebt eine detaillirte Beschreibung von dem Feste, das gelegentlich der Inthronisirung des Bernhard von Cles (12. Juni 1514) als Fürstbischof von Trient gefeiert wurde. Es erinnert Schritt für Schritt an ähnliches, wie wir es bei Vasari, in den lettre pittoriche etc. finden; Maler, Bildhauer, Architekten waren dabei thätig, und auch das unumgängliche Feuerwerk im großen Stile fehlte nicht. Ja, im Nonsthal, das nur durch den Bergrücken der Mendel vom Etschthale getrennt ist, hatte die Renaissance ihren vollen Einzug gehalten, und auf der Nordseite des Gebirges, in Innsbruck, waren längst die Formen des neuen Stiles an dem entstehenden Grabmale Kaiser Maximilians ins Leben getreten. Man sollte glauben, daß solche Umstände angethan wären, die Wirkung ihrer Reflexe ringsum zur Geltung zu bringen. Und doch hat sich ein Fleck Erde noch lange die alten Traditionen gewahrt und dementsprechende Früchte gereift. Dies gilt nicht etwa von entlegenen Hochthälern, nach welchen sich die neue Formengestaltung ebenso langsam verpflanzte, als das beim konservativen Gebirgsbauer in den meisten Dingen des Lebens zu gehen pflegt, nein, die Beispiele, von denen die Rede ist, liegen an der Heerstraße, welche welsches Leben und deutschen Handel im innigsten Wechselverkehre durch Jahrhunderte hin zusammenschweißte. Und gerade dadurch, sollte man glauben, wäre das Eindringen eines neuen Stiles beschleunigt worden. Keineswegs! Man baute, malte, ciselirte, goß, wie gesagt, über den Alpen drüben schon lange nach der neuen Art, als in jenem Teile des Südabhanges der Alpen, welcher von Eisack und Etsch durchströmt wird und eigentlich gegen Italien hin offenes Land ist, noch vielfach gotische Formen ihr Terrain behaupteten. Leider ist dies nicht in jenem Maßstabe beweisbar, als es vor vielleicht dreißig Jahren noch möglich gewesen wäre. Außer der Schweiz hat wohl kein Land die Invasion der Altertümler und Händler in dem Umfange erfahren wie Tirol, das mit allen möglichen Dingen der Kunst und des Kunstgewerbes geradezu vollgepfropft gewesen sein muß. Man sah ruhig zu, wie Wagenladung um Wagenladung nach Deutschland ging, und man that nichts, um diesem Handel einigermaßen einen Riegel vorzuschieben oder doch wenigstens für ein Landesmuseum wie das Ferdinandeum zu Innsbruck daraus Gewinn zu ziehen. Wo da die Ursachen liegen, ist leicht zu ergründen. Ließ man doch ein charakteristisches Bauwerk, an das sich außerdem reiche kulturgeschichtliche Reminiscenzen knüpfen, wie den Runkelstein bei Bozen allmählich so herunterkommen, daß das Gebäude einer Ruine glich, bis es endlich in den letzten Jahren durch



Fig. 2. Wandvertäfelung.

die Municificenz des Kaisers von Österreich vor weiterem Verfall bewahrt wurde. Wie übrigens gerade dieser Herrensitz in relativ später Zeit, als der Minnesang jenseits der Alpen längst verstummt war, im Ritter Vintler eine Figur aufzuweisen hat, die ganz und gar deutschem Wesen und deutscher Minnedichtung huldigte, so scheint ein Zug des Festhaltens an ererbten Dingen auch auf künstlerischem Gebiete durch das Land gegangen zu sein. Noch im dritten und vierten Dezennium des 16. Jahrhunderts wurden auf dem Plateau von Eppan und Kaltern, das sich auf der einen Seite gegen Neumarkt und Tramin, auf der anderen gegen Bozen zu senkt, mehrere rein gotische Kirchenbauten aufgeführt, und daß gleicher Stil auch noch im Kunstgewerbe gang und gäbe war, beweist die Jahreszahl 1542 auf dem Wandgetäfel von Eppan (Figur 1), das sich heute im Besitze von Prof. Lindenschmitt in München befindet. Es ist ein charakteristisches Beispiel spezifisch tirolerischer Gotik, wie man ähnlichen auch anderweitig begegnet, wo nämlich das Maßwerk oder sagen wir die Zeichnung nicht durch aufgelegtes Stabwerk in gerader Linie und Kurvenführung hervorgebracht wird, sondern durch Einschneiden, durch Kerben in den Grund des Holzes, stellenweise in geometrischer Anordnung, sowie durch Zirkelschlag die Figuren bestimmt wurden, oft aber auch in freier dekorativer Weise, wie es an den Balken der Decke von Niederdorf ersichtlich ist.

Die Art, wie die Gotik ihr Maßwerk konstruirte, die Durchdringung der Flächen verschiedener Körper, mag der Technik des Kerbschnittes, der ja uralt ist, besonders günstig gewesen sein. Zweifelsohne aber ist der Kerbschnitt älter als der Spitzbogenstil, denn er ist ja rechteigentlich der Ausgangspunkt der Dekoration in Holz durch Anwendung des Schnitzmessers. Beweis hierfür ist das der Textilkunst entnommene Bandmuster (Fig. 2). Die ganze Zeichnung ließ sich, blieb man bei geometrischer Anordnung, auf mechanischem Wege auftragen, und es war lediglich Sache des Holzschnitzers, die Schnittlinien der sphärischen Flächen richtig inne zu halten, ihnen je nach dem Maße der Bedeutung, das sie bei einem ganzen System solcher Vertiefungen inne hatten, eine größere oder geringere Tiefe zu geben, also die Licht- resp. Schattenwirkung zu steigern oder abzuflachen. Es ließ sich also auf einem Wege, der weiter keiner künstlerisch geschickten, sondern nur einer handwerklich sicheren Hand bedurfte, schon eine ganz große Menge von Mustern herstellen, die sich untereinander kombiniren lassen und so einen gewissen dekorativ reichen Eindruck machen. Das zu Gebote stehende Material mußte diese Art der Technik ganz besonders begünstigen. Das Zirbelholz nämlich, — das nicht die grobe Faser des Tannenholzes hat, welche leicht rauhe Ränder in der Zeichnung und Splitter veranlaßt, sobald der Schnitt quer oder in einem Winkel



Fig. 3. Von der Decke zu Trostburg.

zum Wachstum des Holzes geführt wird, — hat vermöge des langsameren Wachsens der Pflanze nicht jene poröse Struktur wie andere Weichhölzer, bietet dagegen in der Bearbeitung nicht jene technischen Schwierigkeiten, wie es bei harten Holzarten der Fall ist, und so ist denn das durchschnittliche Material, dem wir bei tirolischen Wandvertäfelungen begegnen, immer die einheimische Konifere, welche leider, wie es scheint, gänzlicher Ausrottung entgegengeht. Daß nicht andere Holzsorten zum gleichen Zwecke im Lande kultivirt wurden oder sich lokaler Eigentümlichkeit nach nicht besonders gut zur Verarbeitung eigneten, scheint aus einer Rechnung für das prachtvolle Getäfel im Schlosse zu Velthurns hervorzugehen, wo die Rede von allerlei solchen Bezügen ist, die von

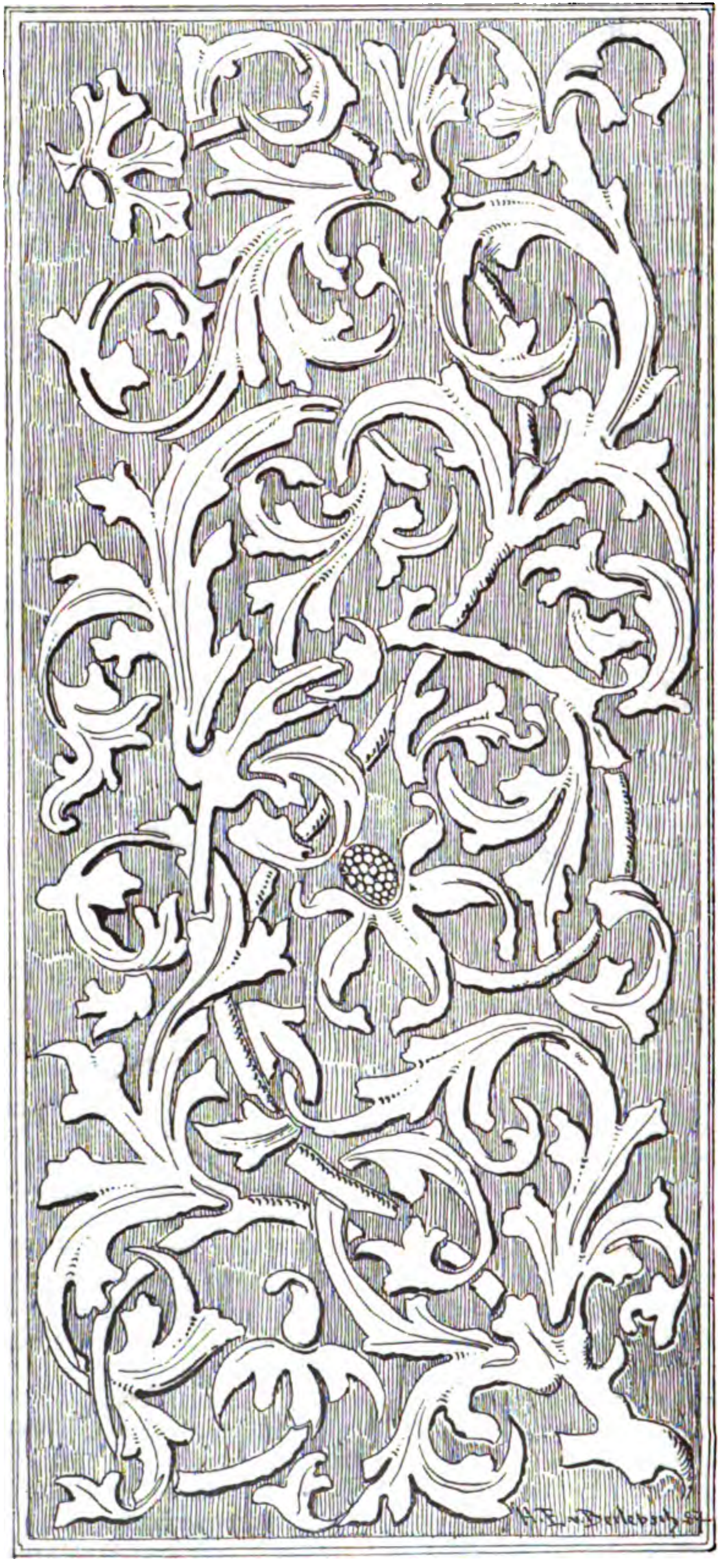


Fig. 4. Teil einer Vertäfelung vom Jahre 1520.

Augsburg kamen, und man nur von den einheimischen Holzarten das schon genannte Zirbelholz benutzte.

Einer solchen rein geometrischen Entwickelung des Kerbschnittes begegnet man an der Decke aus dem Schlosse Trostburg, (Fig. 3 u. 11) die eine originelle Hängekonstruktion aufweist. Es ist der Dreipaß, und scheint diese Art von Deckenwölbung mehrfach angewendet worden zu sein, denn Spuren an der Wand zeigen auch im ehemaligen Festsaale des Runkelsteines genau die gleiche Form. Die Balken wurden nicht bloß der Durchschnittssilhouette des Saales nach eingemauert, sie wurden vielmehr durch eiserne Zugstangen an einem darüber befindlichen Gebälk aufgehängt, und wo die Schraubenmuttern sichtbar wurden, machte man aus diesem konstruktiven Element eine dekorative Beigabe, indem man die Köpfe der Zugstangen und die Muttern als Rosetten behandelte und ihnen jedenfalls auch durch Fassung mit irgend einer Farbe oder durch Vergoldung den Charakter verlieh, den ich mit dem Ausdrucke einer dekorativen Interpunktion bezeichnen möchte. Die Balken selbst zeigen eine häufig vorkommende gotische Profilirung, die Längskanten sind entweder abgefast oder als gedrehte Zierstäbe behandelt und die nach unten sichtbaren Flächen mit geometrischen Mustern in Kerbschnittmanier ver-

ziert. Leider ist das ganze hübsche Interieur mit einer dicken Kalkkruste überzogen, so daß die Zeichnung halbverschwommen erscheint. Hier ist also das rein geometrische Prinzip noch gewahrt und kein freies Ornament tritt neben die mit Zirkel und Dreieck konstruirten Schnittfiguren. Wesentlich reicher gestaltet sich die die Form des spätgotischen Eselrückens. Zwischen je zwei Feldern sind immer Blätter angebracht, welche das eine Mal ihre konvexe, das andere Mal ihre konkave Seite nach oben wenden. Das Ganze ist aber nicht etwa aus Stücken zusammengesetzt, es ist vielmehr mit dem Kerbmesser aus einem Brett geschnitten. Wirken auch die stili-

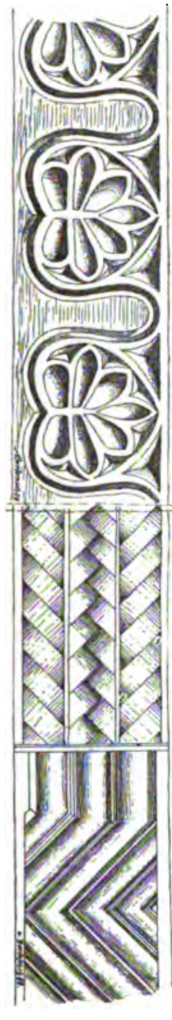


Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.

Technik durch das Hereinziehen eigentlich freier, ornamentaler Formen, die anfänglich in ganz bescheidener Weise als Wappen, einfache Rosetten 2c., wie an dem Getäfel von Eppan auftreten, dann aber auch vegetabilische Gebilde, Blätter, zeigen. Ein äußerst lehrreiches Beispiel dieser Art sind die Reste einer Vertäfelung, die sich in einem ehemaligen Edelsitze unweit Klausen im Eisackthale erhalten haben. Die Gliederung der Wand zeigt (Fig. 2) hier als oberen Abschluß gegen den Friesbalken hin sirten Formen im einzelnen etwas ungeschickt, im ganzen machen sie doch einen reichen, originellen Eindruck. Der darüber hinlaufende Balken zeigt das Muster eines doppelt gewundenen Taues und Bänderflechtung, beides Motive, die entschieden ihrem Ursprunge nach viel weiter zurückreichen als die Entstehung des Getäfels und in ihrer Art ungemein viel Verwandtschaft zeigen mit ähnlichen Arbeiten, die dem skandinavischen Norden entstammen. Es ist dies Getäfel nicht das einzige, welches solche

Motive aufweist, sonst möchte es vielleicht als Zufall gelten, daß es da auftritt. Unweit von dem Edelsitze, wo dieses Getäfel sich befindet, ist auf halber Bergeshöhe die Ortschaft Gufidaun gelegen. In einem der dortigen Häuser haben sich ebenfalls Reste einer gotischen Wandverkleidung und Decke erhalten, welche ganz ähnliche Muster aufweisen; was die Altersbestimmung dieser Arbeiten angeht, so würde man entschieden weit über das Ziel hinausschießen, wollte man sie weiter zurück als bis in den Anfang des 16., höchstens aber ans Ende des 15. Jahrhunderts setzen. Es sind keine Formen, welche der monumentalen Architektur jener Zeit angehören. Sie wurden wohl lediglich bei Werken der Hausindustrie angewendet, und daher erklärt sich denn auch ihr Hereinragen in eine Zeit, wo das eigentliche Kunsthandwerk längst mit Formen anderer Art es zu thun hatte.

Von der Anwendung einzelner Blätter bis zur Entwickelung einer der vegetabilischen Welt entnommenen, reich durchgeführten Ornamentierung ist es im Grunde genommen nimmer weit, zumal wenn die handwerkliche Thätigkeit durch Anschauung künstlerischer Dinge einen kräftigen Impuls empfängt. Und so entwickelte sich denn neben der in ihren Formen konservativ bleibenden Haustechnik eine reichere Entfaltung von allerlei geschnitztem Zierat, der aber immer noch streng das Wesen der Flächendekoration beibehielt, wobei die in Frage kommenden schmückenden Elemente sich direkt an die Natur anlehnen, die Distel, die Mistel u. a. Pflanzengattungen direkt verwerten (siehe Fig. 4). Die einzelnen Bretter entstammen einer südtiroler Vertäfelung, welche die Jahreszahl 1520 trug und jetzt leider zerstückelt ist, ein Teil in München, ein anderer in England oder Amerika. Nebenbei gesagt zeigen diese einfachen Dinge so recht, wie sehr die Formen unserer Vegetation direkt verwertbar sind und es nicht nötig machen, den uns doch immer und ewig fremd bleibenden Akanthus immer und immer wieder vorzureiten und den Lernenden

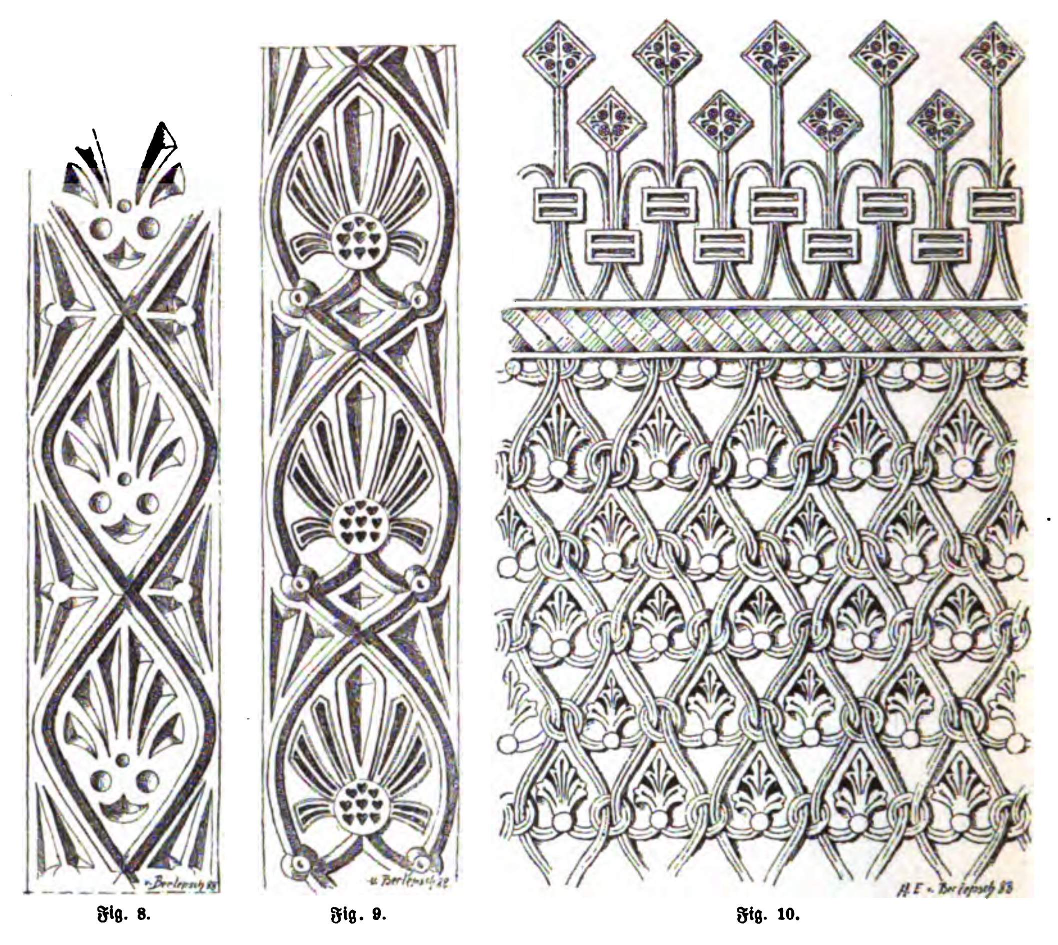


Fig. 8. Fig. 9. Fig. 10.

als niemals früchtetragendes Reis aufzupfropfen, statt sie mit viel näher Liegendem, leichter Verständlichem bekannt zu machen, das sie nicht nötigt, innerhalb eines Jahrzehnts den Stil zu wechseln, wie man allenfalls einen anderen Rock anzieht. Der Mangel an selbständigem Studium der Natur oder an der Hervorrufung desselben ist es, der unserer Zeit den vollendeten Stempel der charakterlosen Imitation giebt, die natürlich nach allem begierig greift, was noch benutzbar, bis zur Stunde von keinem anderen reproduzirt worden ist.

Eines der interessantesten Beispiele von gotischer Holzdekoration aus Tirol dürfte wohl ein zu Niederndorf im Pusterthale befindliches Haus besitzen. Es enthält zwei Zimmer, wovon das eine Wandvertäfelung und Decke, das andere nurmehr den mit einer dicken Kalkkruste überzogenen Plafond hat. Dort finden sich Formen allen möglichen Ursprunges nebeneinander, die man sicherlich ganz verschiedenen Zeiten zuschreiben würde, sähe man sie nicht als Ganzes vereinigt, was doch unbedingt auf ihre gleichzeitige Entstehung hinweist. Die Balken der Decke zeigen das ganz einfache Bandmuster (Fig. 5), daneben Kerbarbeiten rein geometrischen Charakters, freie ornamentale Benutzung vegetabilischer Formen (Fig. 6), dann wieder Reminiscenzen an klassische — vielleicht an Renaissanceornamente (Fig. 7) und endlich die offenbare Benutzung textiler Dessins. In den Formen von Fig. 8 u. 9 zeigen sich deutlich die Formen der für Gewebe und Stickereien so vielfach verwendeten Figur des Granatapfels und der Palmotte, in Kerbschnitt ausgeführt. Das Originellste dabei ist aber jedenfalls die Art der Ornamentirung, wie sie sich an einer Partie der Wandvertäfelung vorfindet (Fig. 10), die in ihrem unteren Teile vollständig an romanische Muster erinnert, während die Bekrönung über dem bandverzierten Friese auf Formen hinweist, wie man sie noch heute auf orientalischen Teppichwirkereien sieht.

Als Letztes möge ein hübscher Kasten, Fig. 12, ebenfalls Tiroler Arbeit, hier seinen Platz finden, der auch schon lange seinem ursprünglichen Standorte entrückt ist. Noch jetzt ließe sich mit nicht gar großen Geldmitteln manches charakteristische Exemplar solcher Arbeiten in Tirol dem Lande erhalten, und vielleicht finden diese Zeilen den richtigen Weg, um der Verschacherung der wenigen noch vorhandenen Reste einer künstlerisch reicheren als der jetzigen Zeit vorzubeugen, oder dieselben wenigstens an einem Orte zu vereinigen, wo sie vor weiterer Verschleppung gesichert sind.

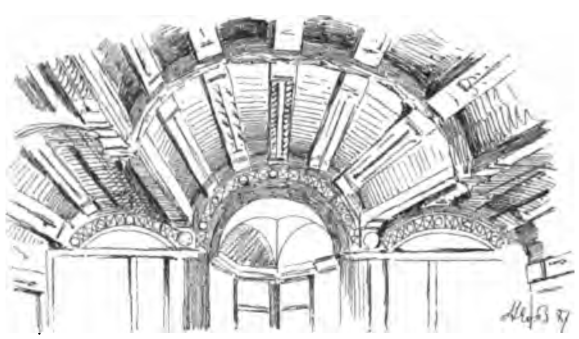


Fig. 11. Von der Decke zu Trostburg.



Teil des Bandes von Loreto (vergl. S. 180).

Norwegische Volksindustrie.

Von H. Grosch.

Nach dem Dänischen in der „Tidsskrift for Kunstindustrie“ vom Verfasser frei bearbeitet.

Die Schmucksachen.

Schon manches Jahr, ehe das Kunstindustriemuseum in Christiania errichtet wurde, hatten ausländische Sammlungen ihre Aufmerksamkeit auf unsere nationalen Schmucksachen gerichtet und darin mehr oder weniger umfassende Erwerbungen gemacht. Gerade auf diesem Gebiet war es deshalb von größter Wichtigkeit, mit aller Kraft dafür zu sorgen, daß für das Land bewahrt würde, was noch vorhanden war und so gelang es denn auch dem Museum, ungeachtet der geringen zu Gebote stehenden Mittel, nach und nach eine Schmucksammlung zu stande zu bringen, welche wohl alle noch existirenden Formen umfaßt und ein bedeutendes Interesse in künstlerischer wie technischer Beziehung darbietet. Obgleich man in den Schmucksachen der Bauern eine nachweisbare Spur der Kunstauffassung der vorhistorischen Zeit weder erwarten darf und ganz einzelne Ausnahmen abgerechnet, auch nicht finden wird, so zeigen dieselben doch ein eigentümlich nationales Gepräge, das von einem feinen Gefühl für die an das Material und die Technik zu stellenden Anforderungen Zeugnis giebt. Ohne die traditionellen Motive aufzugeben, hat man dieselben doch stets in einer, den jeweiligen Verhältnissen und technischen Fertigkeiten sich anpassenden Weise umgearbeitet und umgeformt. Das Material ist in allen Fällen Silber, das Gold ist sowohl zu kostbar als auch zu schwierig zu bearbeiten gewesen. Die Zeiten, da man Arbeiten, wie den ebenso sehr für seine Ausführung als auch in betreff der Ornamentik bewunderungswürdigen Goldsporn, der 1872 gefunden, jetzt in der altnordischen Sammlung der Universität bewahrt wird, lieferte, waren längst vorüber. Man war nicht einmal im stande, die Vergoldung anzubringen, und begnügte sich statt dessen, die Teile, welche als Gold wirken sollten, mit einer Art gelber Beize zu behandeln. Was im übrigen die Technik betrifft, so sah man sich mehr und mehr auf deren einfachste Arten angewiesen, und bei den Schmucksachen der späteren Zeiten kam fast ausschließlich die Drahtarbeit zur Verwendung. Diese Arbeit eignet sich ja gleichgut für die vollkommene Kunst wie für die bescheidene Hausarbeit. Nur wenig Werkzeug ist erforderlich, des Einzelnen Geschmack und Auffassung hat einen weiten Spielraum, und es kann doch eine Wirkung von großem Reichtum und Schönheit erzielt werden.

Neben der Drahtarbeit sind Gießen und Pressen die einzigen Arbeitsarten, welche man benutzt findet, und selbst diese, jedenfalls was die spätere Zeit betrifft, nur in geringem Maße. Abgesehen von den gegossenen Kopien der Filigranarbeiten, welche häufig vorkommen, scheinen die gegossenen Sachen in der Regel einer älteren Periode anzugehören, jedenfalls trifft man zwischen diesen einige der ältesten Formen an. Solches zeigt Figur 1. Eine eigentümliche Gruppe bildet dabei die Reihe runder Doppelspangen aus Bergens Umgegend, in deren Besitz das Museum kürzlich gekommen ist. Siehe Figur 2. Die Ausführung derselben in gegossener und gepreßter Arbeit ist ziemlich roh und für ärmliche Verhältnisse berechnet, während hingegen die ornamentalen Motive sehr eigentümlich und wirkungsvoll sind, in mehreren Fällen an mittelalterliche Formen direkt erinnernd. Noch weiter zurück weist das gelegentlich benutzte, phantastische Tierornament, welches eine auffallende Ähnlichkeit mit den Tierbildern auf einigen im sogenannten „Gokstadschiff“ vorgefundenen Riembeschlägen hat. Siehe N. Nicolaysen: Gokstadskibet S. 50

oder Rygh: Norwegische Altertümer Nr. 603.) Sehr alt können die einzelnen, jetzt existirenden derartigen Stücke übrigens nicht sein, da die zwischen den Spangen zur Deckung des Verbindungsgliedes angebrachten kleinen Figuren, nackte Frauengestalten, St. Georg mit dem Drachen u. dgl., ihren Formen und Motiven nach der Renaissance angehören. Möglicherweise können sie als in späterer Zeit aus Städten geholte Hinzufügungen der ursprünglich alten Grundformen betrachtet werden. Die am häufigsten vorkommenden Schmuckgegenstände sind „Sölјer“ (nach dem altnordischen Worte „sylgia“ = Spange), Spangen, Knöpfe und Ösen. Die Grundform der Söljen ist rund, aber durch Ausschmückungen und Hinzufügungen verschiedener Art in mannigfacher Weise geändert. Unter der großen Menge Variationen kann man ohne Schwierigkeit eine Reihe von Typen bezeichnen, welche man in ihren Hauptzügen trotz größerer oder kleinerer Abweichungen überall wiederfindet. Die hervorragendste und zugleich reichste dieser Typen ist gewiß die sogenannte „Bulesölje“, bei welcher sich auf der horizontalen oder schwach gewölbten Grundplatte um die Mittelpartie mit ihrem Dorn eine Reihe, gewöhnlich sechs cylindrische Knöpfe oder Beulen (Buler) erheben, deren Oberfläche bei den neueren Exemplaren in Filigran mit oder ohne Bodenplatte ausgeführt sind (Fig. 3). Daß diese Form von einer uralten, der scheibenförmigen Fibula entstammenden Tradition herrührt, läßt sich mit Sicherheit durch eine Reihe nur in den Einzelheiten abgeänderter Exemplare aus verschiedenen Zeiten beweisen. So findet man in Hildebrandt: Teckningar ur svenska statens historiska museum, 2. Heft, Pl. 9 b, einen Schmuck abgebildet, der in den Hauptzügen vollkommen mit der oben gegebenen Beschreibung unserer Bulesölje übereinstimmt, nur mit dem Unterschiede, daß die Deckplatten der Beulen mit phantastischen Tiergestalten, als Löwen, Greifen und Adler, verziert sind, während in den Winkeln zwischen den Beulen gekrönte Menschenköpfe angebracht sind. Es ist anzunehmen, daß dieser Schmuck aus dem 13. oder 14. Jahrhundert stammt. Wohl etwas jünger aber doch dem Charakter nach mittelalterlich ist die in Figur 4 abgebildete Bulesölje, welche im altnordischen Museum in Kopenhagen aufbewahrt wird. Hier sind die Deckplatten der Beulen mit Christusköpfen verziert, zwischen den Beulen Brustbilder der gekrönten Madonna. Auffallend ist die auf dem Dorn angebrachte Figur: eine sitzende männliche Gestalt mit Krone auf dem Kopfe und einem langgeschafteten Beil im Arm. Sicherlich ist hiermit eine Darstellung des heiligen Olaf beabsichtigt, die Figur scheint aber ihrer Formengebung und Draperierung nach jünger als der Schmuck selbst zu sein und ist also wohl später angebracht. Die Verzierung der Bulesöljen mit Tiermotiven und Köpfen ist übrigens bis in die Neuzeit hinein fortgesetzt, nur wird die Ausführung immer schlechter und jedes eigentümliche Gepräge geht mehr und mehr verloren. Es besitzt das Museum doch jedenfalls eine solche Sölje, bei der die auf den Deckplatten der Beulen angebrachten Tiergestalten etwas von dem phantastischen, mittelalterlichen Charakter bewahrt haben. Unter allen Umständen ist es bemerkbar genug, daß selbst diese Details mit solcher Treue festgehalten sind, daß sie jetzt noch Spuren ihres Ursprungs an sich tragen. Die letzte Entwickelungsstufe scheint die ausschließliche Ausschmückung der Bulesöljen mit Filigran zu bilden, nachdem die Kunst des Gießens und Treibens in Vergessenheit geraten war.



Fig. 1. Gegossener Schmuck.



Fig. 2. Gegossener Schmuck, Umgegend von Bergen.

Zu den ältesten jetzt vorkommenden Formen gehört weiter die sogenannte *Trandemsölje*, eine am Rande in acht Bogen ausgeschnittene flache Sölje mit einem freiliegenden einfachen Drahtornament auf vergoldetem Grund bedeckt. Die Mitte, mit einem breiten auf dieselbe Weise verzierten Querstück, ist offen. Siehe Fig. 5. Was hier besonders die Aufmerksamkeit verdient, ist die eigentümliche Behandlung und Form der Drahtarbeit. Wie man sieht, entwickelt das Ornament sich hier in einer zusammenhängenden Linie, wobei die eine Windung aus der anderen hervorwächst. Das Ornament liegt auch nicht wie sonst flach auf der Bodenplatte, sondern erhebt sich in spiralförmigem Relief über derselben. Mit großer Sicherheit ist der Draht in kräftig gezeichneten Ranken gelegt, und jeder einzelne von den vielen Zweigen hat seinen bestimmten Abschluß durch einen kleinen blanken Knopf, was in hohem Grade dazu beiträgt, dem Ornamente Festigkeit zu geben, während gleichzeitig die Wirkung dadurch wesentlich erhöht wird. Das Ganze erinnert an die eigentümliche Filigranbehandlung der romanischen Zeit und zeigt dadurch von neuem, wie tief die romanische Kunstweise in unserem Lande Wurzel geschlagen hat. Obgleich sich, so weit dem Verfasser bekannt, für diese Form keine ältere Tradition nachweisen läßt, ist doch eine solche anzunehmen, und wird es vielleicht später gelingen, dieselbe zu entdecken. Übrigens haben die Exemplare, welche man jetzt findet, schon ein verhältnismäßig hohes Alter, während dem jetzigen Geschmacke diese derben Formen und die kräftige Behandlung des Drahtes nicht entsprechen. Dasselbe gilt von einem anderen, sehr hübschen Typus, der in der Regel ganz vergoldeten, aus gewundenem Draht gebildeten Sölje, bei welcher der Raum zwischen der äußeren Drahtkante und dem inneren Kreis, welchen die Mittelpartie mit dem Dorn umschließt, von einem Kranz offener, zierlich behandelter herzförmiger Drahtpartien ausgefüllt ist (Fig. 6). Oftmals ist die äußere Kante weggelassen und die Drahtornamente sind nur *gegenseitig* und mit der Mittelpartie festgelötet. Es ist dies gleichfalls



Fig. 3. Spange (Bulesölje) mit Filigran.

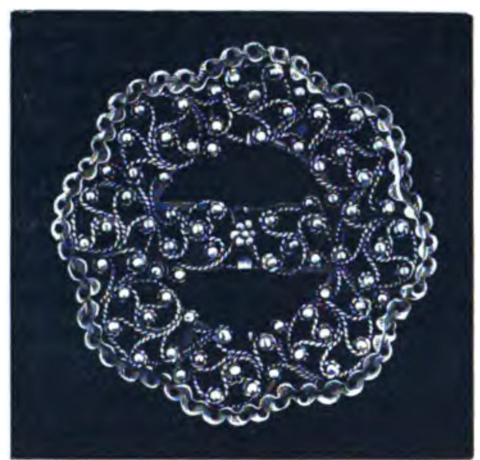


Fig. 5. Spange (Trandemsölje), Drahtarbeit.

Fig. 6. Spange, Drahtarbeit.

eine Form, die in ihren Grundzügen sehr weit zurückreicht. Siehe den ganz ähnlichen Schmuck im obengenannten Werke Hildebrandts Pl. 8 aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts.

Eine offenbar mit großer Vorliebe gepflegte und bis ganz in die Neuzeit hinein häufig vorkommende Type ist die in Fig. 7 abgebildete, gewöhnlich als Schlangensölje bezeichnete. Oftmals ist diese Sölje so reich mit kleinen runden Schalen oder ausgeschnittenen Blechstücken verschiedener Form und Größe behängt, daß sie selbst unter all dem Glitter ganz verborgen bleibt. Als die am meisten verbreitete, doch auch zugleich plumpeste kann zuletzt „Ringsölje“, aus einem massiven Drahtring mit einem pfostenartigen Querstücke bestehend, genannt werden.



Fig. 7. „Schlangensölje“.

(Fig. 8.) Die Hauptform verbirgt sich ebenfalls hier oft unter einem reichen Behang von allerlei kleinen Blechzieraten.

Neben den Söljen spielen die Spangen eine Hauptrolle. Sie sind immer doppelt, berechnet zusammengehakt zu werden, und haben eine spitze oder stumpfe Herzform, die in der Regel vorne mit einem runden Knopf, wo Haken und Öse angebracht ist, abschließt. Das Filigranornament hat hier besseren Platz sich zu entwickeln und trägt wesentlich zu dem reichen Eindruck bei, den dieser Schmuck, schon durch seine wirkungsvolle Hauptform hervorzurufen geeignet ist. Die Spangen sind in großer Ausdehnung benutzt worden, und so finden sie sich denn auch in allen Größen und zahlreichen Variationen vor, ohne doch je wesentlich von der beschriebenen Hauptform abzuweichen.

Ein für die weibliche Tracht wichtiges und sehr eigentümliches Schmuckstück ist schließlich die sogenannte „Snöring“, Schnürung, die mit der eigentlichen Bedeutung des Wortes übereinstimmend benutzt wird, die vorne offene Jacke oder das Mieder zusammenzuhalten (Fig. 9). An jeder Seite des Mieders werden zu diesem Zwecke sechs durch eine silberne Schnürkette verbundene Ösen (Maljer) angebracht, die auf diese Weise die notwendigen und immer zusammengehörenden Teile der Schnürung bilden. Die Malje selbst ist ein rundes, schildförmiges Stück ganz aus Filigranornamenten zusammen-



Fig. 8. „Ringsölje“.

gesetzt, von einer grob geflochtenen Drahtkante umfaßt. Gewöhnlich hat das Filigran eine blanke Platte als Unterlage, und die Maljen sind noch mit freihängenden vergoldeten Schalen verziert. In einer andern Technik ist ein kürzlich für das Museum erworbener älterer Schmuck dieser Art ausgeführt, bei welchem die einzelnen Maljen aus einem aufgeschnittenen, dann gebogenen und ausgehämmerten Stück Silberblech gebildet sind. Diese Behandlungsweise ist vollkommen rationell und beweist recht, wie sich mit wenig Mitteln eine bedeutende dekorative Wirkung erzielen läßt.

Die Schmucksachen, welche bis jetzt besprochen sind, gehören ausschließlich der weiblichen Tracht an. Ganz ohne derartige Zier ist indessen die Bekleidung des Mannes auch nicht gewesen. Bei dieser werden gerne Silberknöpfe vieler

verschiedener Formen benutzt, wie die einzeln verwendeten Hemdenknöpfe, zum Teil mit mehr oder weniger reichem Behang, die großen runden, bald cylindrischen, bald etwas zugespitzten Knöpfe von feinem Silberdraht umwunden oder nur auf der oberen Fläche mit einem Filigranornament belegt, und schließlich die zierlichen, kleinen Westenknöpfe, welche oft ganz in Filigranarbeit ausgeführt sind.

Ein alter Gebrauch sind die silberbeschlagenen, zum Teil wohl auch von Frauen benutzten Gürtel. Am häufigsten kommen die so genannten „Stöle"-Gürtel vor, aus Leder oder rotem Tuch mit viereckigen Silberplatten (Stöl) belegt, in welche entweder ein einfaches Blattornament oder drei turmartige Figuren eingepreßt sind. Inzwischen trifft man auch, obgleich seltener, viel reichere und prachtvollere Gürtel. Ohne mich weiter bei den natürlich auch hier zu Lande vorkommenden Silbergürteln der gewöhnlichen Renaissanceform, die nichts mit unserem nationalen Kunstfleiß zu thun haben, aufzuhalten, will ich nur einige von den im Museum aufbewahrten Gürteln nennen, die möglicherweise doch Bauernarbeit sein können. So ist einer dieser mit langen, schmalen, halbbogenförmigen Stücken aus durchbrochenem Laubwerk, Eicheln und Blättern, in gegossener und ciselirter Arbeit, belegt, während auf einem anderen eine Reihe Löwenköpfe in getriebener Arbeit angebracht ist. Von besonderer Schönheit sind zwei neuerdings erworbene derartige Gürtel. Beide bestehen aus durchbrochenen viereckigen Feldern mit Weinlaub und Trauben, verbunden durch Sförmige Ornamente, alles, besonders auf dem einen, reich und sorgfältig ciselirt, teilweise auch mit bunten Glasflüssen verziert.

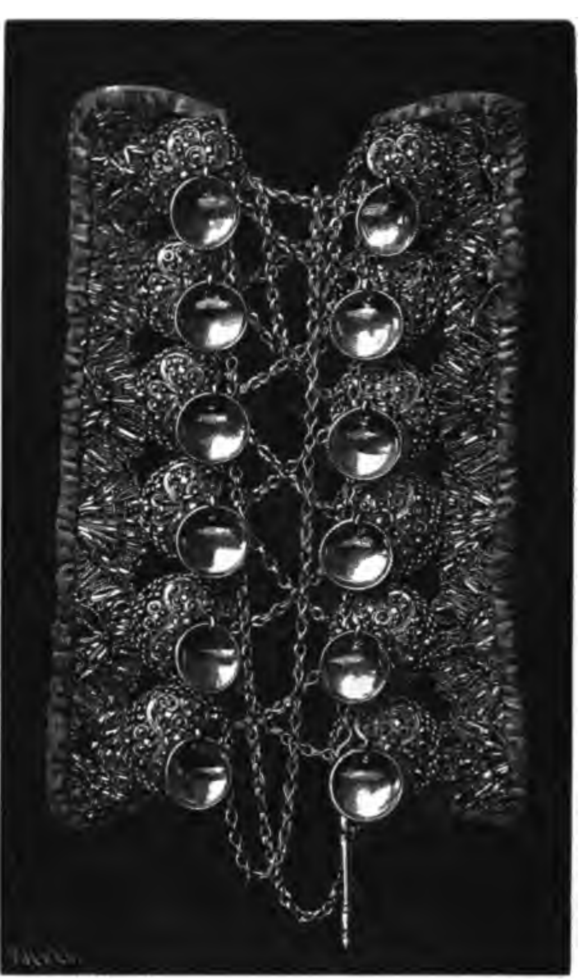


Fig. 9. Sog. „Schnürung" für ein Mieder.

Absichtlich habe ich bisher einen Schmuck übergangen, der gewiß von vielen als besonders national betrachtet wird, die so viel besprochene Brautkrone. Wohl geht dieser Brauch, der übrigens auch in Schweden und Dänemark bekannt ist, weit zurück und steht vielleicht mit der Verwendung der Krone bei Darstellung der Jungfrau Maria als Himmelskönigin in Verbindung, dessenungeachtet scheint es aber nicht geglückt zu sein, diesen Schmuck zu einer charakteristischen Form zu entwickeln. Bei dem Mangel eines jeden nationalen Gepräges ist anzunehmen, daß er in den Städten für den Gebrauch der Bauern angefertigt wurde. Wahrscheinlich ist dieser Schmuck nie in größerer Anzahl vorgekommen und war wohl in der Regel Eigentum der Kirchen oder einzelner größerer Höfe, von wo er dann ausgeliehen wurde.

Was die Verbreitung der nationalen Schmuckarbeit betrifft, so ist es kaum möglich, mehr als auf die jetzigen Verhältnisse gestützte Vermutungen zu äußern. Man darf nur sagen, daß sie jedenfalls in der neueren Zeit ihren Hauptsitz im südwestlichen Norwegen gehabt hat. Die Silberfunde gehen hier weit zurück und haben also wohl den Zugang zu dem Material leichter gemacht, während das Formgefühl

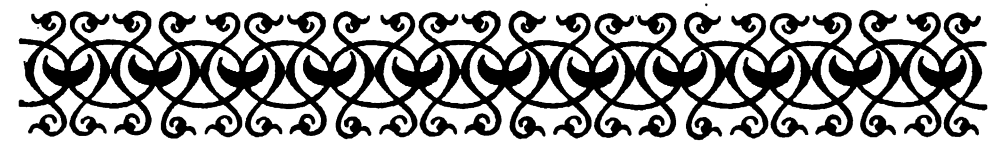
und der angeborene Geschmack der dortigen Bevölkerung, der sich auch auf anderen Gebieten geltend gemacht, die reichsten und schönsten Formen zu entwickeln und zu bewahren gewußt hat.

Übrigens leidet gewiß unsere Kenntnis der nationalen Schmuckarbeit an vielen Lücken, die zum großen Teil nie ausgefüllt werden können. Was sich nämlich jetzt an Schmucksachen im Lande vorfindet, ist nur ein kleiner, stets in Abnahme begriffener Rest wesentlich neuerer Arbeiten. Das ganze Jahrhundert hindurch sind diese Sachen massenhaft verkauft und eingeschmolzen, während gleichzeitig die fortgesetzte Thätigkeit auf diesem Gebiet mehr und mehr abgenommen. Wie nach und nach die Nationaltrachten abgelegt wurden, verschwanden auch die zu denselben benutzten Schmucksachen, und so gab es schließlich nur ganz vereinzelt bei den Bauern Silberschmiede, welche noch die Traditionen bewahrten und im stande waren, einigermaßen befriedigende Arbeit zu liefern. Die nationale Schmuckarbeit zeigte derart nur schwache Lebenszeichen, als es der handwerksmäßigen Goldschmiedekunst durch Aufnahme der Technik und Formen gelang, das fortgesetzte Bestehen derselben zu sichern. Die Ehre, in dieser Richtung die Bahn gebrochen zu haben, gebührt dem Goldschmied J. Tostrup in Christiania, welcher mit offenem Auge für den reichen Schatz guter und brauchbarer Motive, der hier verborgen lag, versuchte, sich mit den angewandten, schon halb vergessenen Arbeitsarten und der eigentümlichen Formsprache vertraut zu machen. Seine Bestrebungen wurden von Erfolg gekrönt und gewannen derart den Beifall des Publikums, daß man bald die Freude hatte, der Schmuckarbeit der Jetztzeit ein neues und nationales Element hinzugefügt zu sehen. Man kann es nur billigen, daß er sich in der ersten Zeit wesentlich darauf beschränkte, die alten Formen nachzuahmen, und erst nach und nach begann, neue zu entwickeln. Zu Tostrups Lob muß gesagt werden, daß er hierbei mit Geschmack und Verständnis vorgegangen ist, nur vorsichtig hat er Veränderungen an den traditionellen Formen vorgenommen und nur selten ist er über die hier vorgeschriebenen Grenzen hinausgegangen.

Mit der fortschreitenden Entwickelung wird sich gewiß das Verständnis und Interesse für Norwegens nationale Schmucksachen schnell vermehren und uns in den Stand setzen, die Erbschaft unserer Väter auf diesem Gebiete in vollem Maße auszunutzen.



Fig. 4. Spange mit gegossenen Verzierungen.



Randverzierung von einem orientalischen Einbande.

Aus der kunstgewerblichen Abteilung des großherzoglichen Museums zu Schwerin.

Von Friedrich Schlie.

Mit Abbildungen.

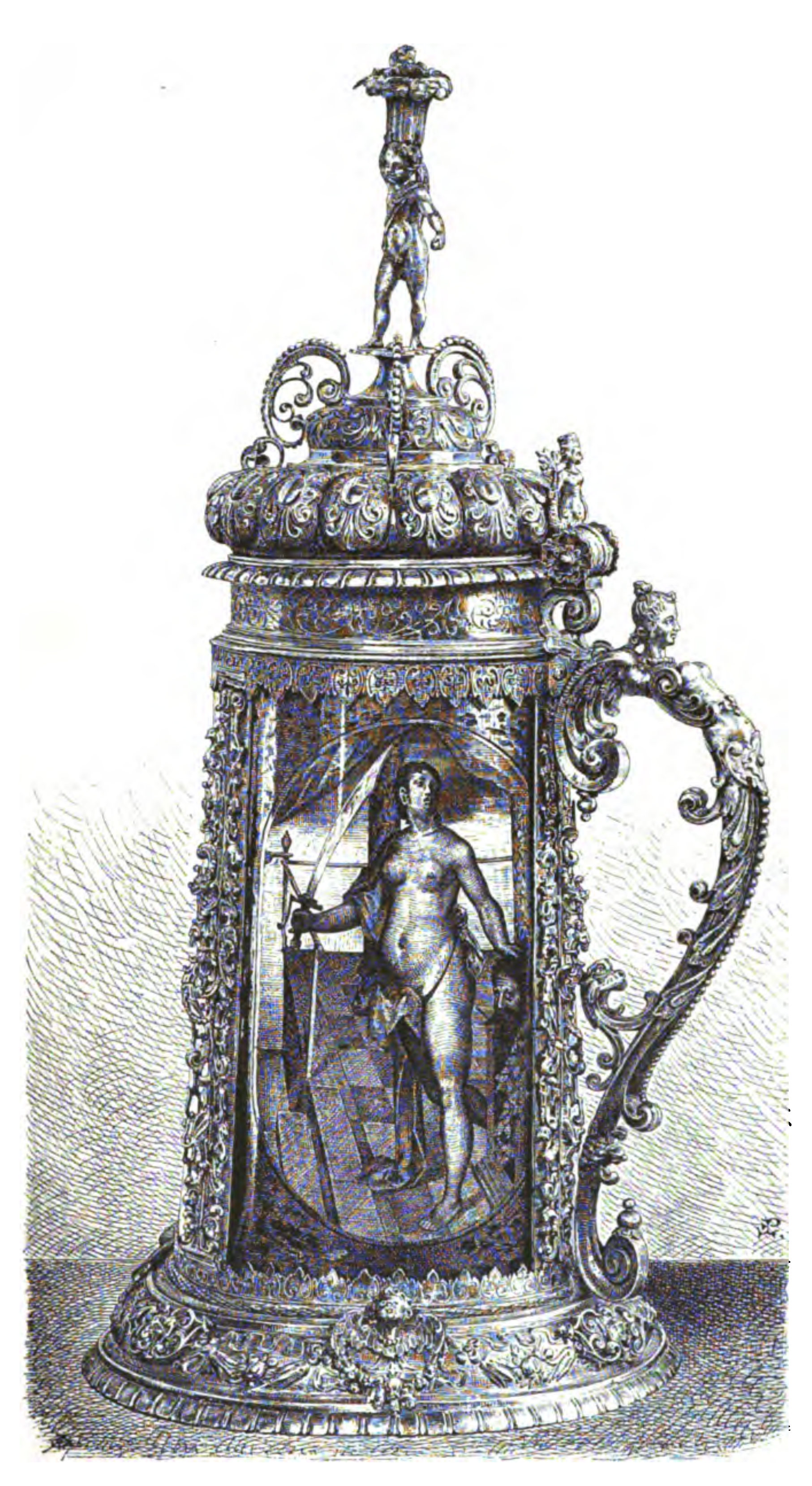
I.

Ein Werk des Christoph Jamnitzer.

Der wertvollste Teil der kunstgewerblichen Sammlung des Museums zu Schwerin stammt aus altem Besitz des großherzoglichen Hauses. Ein anderer nicht unerheblicher Teil der Sammlung gehörte einst dem letzten Kurfürsten Maximilian zu Köln, jenem österreichischen Herzog Maximilian Franz Xaver, welcher ein Sohn Kaiser Franz I. war, 1784 den erzbischöflichen Stuhl zu Köln bestieg, 1794 von den Franzosen vertrieben wurde und den 26. Juli 1801 zu Hetzendorf bei Wien aus dem Leben schied. Die Kunstschätze dieses Kurfürsten gerieten — wann und wie, ob ganz oder teilweise, vermag ich nicht zu sagen — in die Hände des Leipziger Münzmeisters Johann Karl Engel. Und von diesem, welcher im zweiten Dezennium unseres Jahrhunderts in Dresden lebte, erstand sie der Großherzog Friedrich Franz I. im Jahre 1818, nachdem sie in runder Summe auf 12000 Thlr. geschätzt worden waren. Daß diese Taxe heute leicht das Zehn- und Fünfzehnfache erreichen würde, mag man daraus entnehmen, daß z. B. die Elfenbeinhumpen von jener Art, wie ihrer drei jüngst auf der Versteigerung der Sierpstorff-Krammschen Sammlung mit 32000 Mark bezahlt wurden, und deren die großherzogliche Sammlung ein Dutzend besitzt, durchschnittlich zu 200 Thalern das Stück angesetzt sind. Der Verfasser hat kürzlich ein schriftliches Verzeichnis dieser kurfürstlichen Sammlung aufgefunden, welches Münzmeister Engel zum Zweck des Verkaufes anfertigen ließ. In diesem nicht uninteressanten Verzeichnis ist jedem Gegenstand der Schätzwert beigeschrieben. Der am Schluß zusammengerechnete Gesamtbetrag lautet freilich auf 21304 Thaler. Allein davon sind für mitverzeichnete und gleichfalls von dem Großherzog Friedrich Franz I. erworbene Ölgemälde, Gouache- und Pastellbilder, Handzeichnungen, Kupferstiche und Konchylien circa 9000 Thaler abzurechnen, so daß für die Werke der Kleinkunst und des Kunsthandwerks noch 12000 Thlr. übrig bleiben. Arbeiten in Elfenbein, Bernstein und Silber, antike und moderne Bronzen, Glasmalereien, Porzellane, Fayencen rc. machen den Bestand der Sammlung aus. Eine, den Titel „Freimütiges Abendblatt" führende längst eingegangene Schweriner Zeitung vom 27. März 1818 (Nr. 12, S. 97 ff.) giebt ausführliche Nachricht von dem geschehenen Ankauf. Indessen wichtiger ist das schon genannte wieder aufgefundene Verzeichnis, auf welches an anderer Stelle ausführlicher eingegangen werden soll.

Der Verfasser beabsichtigt, die wichtigeren Stücke der kunstgewerblichen Abteilung in Schwerin an dieser Stelle zu veröffentlichen. Er macht, im Anschluß an den Luthmerschen Aufsatz über eglomisirte Gläser (s. Kunstgewerbeblatt 1888, S. 101 ff.), den Anfang mit einer schönen Kanne des Christoph Jamnitzer, über deren Herkunft bis jetzt nichts aufzufinden war und welche daher schon lange, vielleicht von Anfang an, im Besitz des mecklenburgischen Fürstenhauses gewesen sein kann. Dieselbe mißt bis zum Füllhorn des Putto auf dem Deckel 0,34 m.

Die hier gegebenen vorzüglichen Abbildungen überheben mich einer eingehenderen Beschreibung. Sie zeigen den begabten Meister aus der Periode hochentwickelter Renaissance am Ende des 16. Jahrhunderts, welcher alle Zweige der Goldschmiedekunst mit größter Ge-



Kanne, Hinterglasmalerei in Silber gefaßt.
Arbeit des Chr. Jamnitzer in Nürnberg.
Im Großherzogl. Museum zu Schwerin.

schicklichkeit handhabt. Schon auf der im Jahre 1880 in Amsterdam veranstalteten Ausstellung von Kunstwerken aus Edelmetall erregte die Kanne, welche zusammen mit einem Dutzend anderer Stücke dahin geschickt war, das größte Aufsehen. Doch enthält der Katalog dieser Ausstellung (S. 73, Nr. 248) weder eine Angabe über den Urheber, noch eine Andeutung über die eigentümliche Technik der Glasdekoration, welche sowohl an dem von der Montirung des Jamnitzer eingefaßten und zum Zweck der Handhabung in drei Teile zerschnittenen äußeren Glascylinder, als auch an dem in diesen hineingeschobenen, ungeteilten inneren Glascylinder zur Anwendung gekommen ist. Daß die Kanne ein veranstalteten Publikation der genannten Amsterdamer Ausstellung auf Taf. 19.

Die reiche farbige Verzierung des Glases, welche zusammen mit der wundervollen Montirung eine überaus fesselnde Wirkung ausübt, ist mittels der jüngst von Luthmer aufs neue besprochenen Technik des Verre aggloméré oder Verre églomisé ausgeführt. Die drei nackten, ganz im Charakter der Kunst des Hans Rottenhammer und anderer verwandter Meister jener Zeit behandelten alttestamentlichen Frauengestalten — Jael mit Hammer und Nagel, die ungenannt gebliebene Mörderin des Abimelech mit einem Stein in beiden hoch erhobenen Händen und Judith mit dem Schwert und dem





Glasbild-Füllungen von der Kanne des Chr. Jamnitzer.

Werk des Christoph Jamnitzer sei, erkannte zuerst Julius Lessing. Das Zeichen des Meisters, Löwenkopf und darüber ein C., steht an der äußeren Seite des in den Cylinder hineinfassenden Deckelrandes, zwar nicht sofort mit bloßem Auge für jeden erkennbar, aber unter der Lupe ausreichend deutlich. Gleich rechts vom Meisterzeichen ist das bekannte, aus einer Zickzacklinie bestehende Kontrollezeichen, und wieder rechts von diesem das als großes lateinisches N in einem Schilde stehende Beschauzeichen der Stadt Nürnberg angebracht. Unsere Kanne vermehrt somit die geringe Zahl bekannter Werke des Chr. Jamnitzer um ein überaus wertvolles Stück (vgl. Bucher, Gesch. d. techn. Künste I., S. 325. Pabst, Kunstgewerbeblatt I. [1885] S. 21. 129). Die erste Abbildung findet sich in der von der Gesellschaft Arti et Amicitiae

Haupt des Holofernes — sind in opaken, mehr einer Gouache- und Tempera- als einer Ölmischung gleichenden Farben von hinten her auf das Glas gebracht. Opak sind auch die Farben der Landschaften im Hintergrunde und der den größeren Raum des Vordergrundes einnehmenden Architektur, bei welcher ein Hauptgewicht auf die teils in feinem Graugrün, teils in Braun und Violett, teils in vollem Hellgrün gemalten parkettirten Fußböden gelegt ist. Dagegen sind die Draperien und alle die oberen und unteren Rundungen der Bildflächen einfassenden Ranken und Blätter mit kleinen Vögeln durch Ausschraffirung einer ebenso wie die opake Malerei von hinten her auf das Glas gebrachten Vergoldung[1]) und durch Hinterlegung dieser Aus-

1) Versilberung hat nur an wenigen Stellen statt-

schraffirungen mit roten, grünen und schwarzen Lackfarben hervorgebracht. Die dem Translucidemail gleichkommende Wirkung dieser letzteren aber wird durch teils glatt, teils knitterig dahinter gelegte Zinnfolien erzeugt, welche dieselben Dienste den nach innen wirkenden, aber auf die Außenseite gebrachten und dann durch den äußeren Glascylinder verdeckten Verzierungen des inneren Cylinders zu erweisen haben. Diese durch den inneren Glascylinder hindurch wirkenden Zeichnungen und Malereien zeigen oben am Rande Guirlanden mit flatternden Bändern und herunterhängenden Früchten und Blumen, und darunter, als Hauptdarstellung, einen von Kindern gebildeten Bacchantenzug. Hier ist, mit Ausnahme der opak gemalten Köpfe, Arme und Hände, alles durch Ausschraffirung einer über das Ganze gelegten Vergoldung und durch Hinterlegung dieser Vergoldung mit roter Lackfarbe hervorgebracht, also dasselbe Verfahren wie bei den drei Teilen des äußeren Cylinders beobachtet.

Der Ausdruck „Agglomerationsmalerei“ würde auf dies Verfahren passen. Nach Luthmers Vorschlag freilich wäre hier von einer Eglomisétechnik zu sprechen. Ich gestehe, daß ich die in seinem sonst sehr lehrreichen und dankenswerten Aufsatz über eglomisirte Gläser versuchte Begründung für den Unterschied von aggloméré und églomisé nicht überzeugend genug finden kann. Demmin, Keramikstudien IV, S. 99, schreibt peinture églomisie und giebt an, daß dies ein altfranzösischer Ausdruck sei, welcher sich mit Agglomerationsmalerei decke. Mir ist der Apparat nicht zur Hand, um die Frage so, wie ich wünschte, verfolgen zu können. Aber es hat ganz den Anschein, als ob das Wort églomisé, welches in keinem irgend wie namhaften französischen Lexikon, weder bei Littré, noch bei Sachs, Diez, Scheler u. a. gefunden wird, nichts anderes als eine durch den Sammler- und Händlerjargon bewirkte Korrumpirung des verständig gebildeten Wortes aggloméré ist, für welches nachträglich ein im 18. Jahrhundert thätig gewesener Maler Glomy, welcher somit viele Generationen jünger war als die Technik selber, mit Unrecht den Namen hat hergeben müssen. Wenn das Wort églomisé von diesem Glomy herkommen soll, dann können es wenigstens Chr. Jamnitzer und seine Zeitgenossen nicht gekannt haben. „Hinterglasmalerei“ wäre hier wie in anderen Fällen der passende und auch thatsächlich ausreichende deutsche Ausdruck.

gefunden: beim Nagel der Jael und beim Schwert der Judith, sowie bei der aus wenigen Stäben gebildeten Einfassung der Plattform, auf welcher letztere steht.

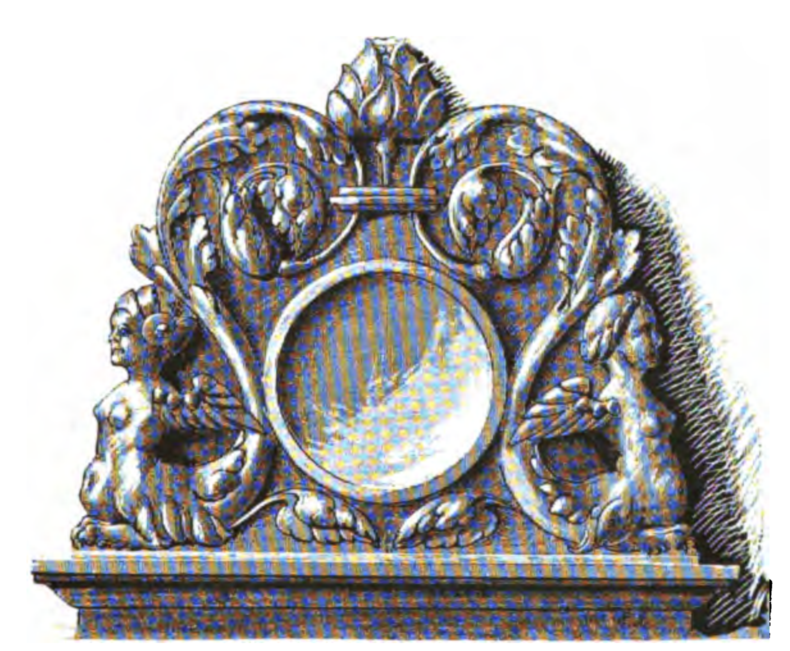
Als zum Zweck der Untersuchung, welche der Verfasser gemeinsam mit dem Herrn Hofjuwelier Rose hierselbst anstellte, die einzelnen Teile der Kanne aufs vorsichtigste auseinander genommen waren, ergab es sich, daß die nackten Teile der drei weiblichen Gestalten in besonderer Weise durch einen festen Überzug mittels graubrauner Deckfarben von hinten her geschützt worden waren, so daß von der Arbeit des Malers im nackten Fleisch nichts zu sehen war. Dagegen ließen sich die zum Zwecke seiner Vertreibung der Farbe bei der Darstellung der parkettirten Fußböden gemachten Pinselstriche deutlich wahrnehmen. Letztere entbehrten somit des schützenden Überzuges, der den Fleischteilen zu teil geworden war. Die Folge davon ist die gewesen, daß diese besser als jene erhalten geblieben sind, allein der schützende Überzug ist auch hier und da wieder in etwas störender Weise durch die feinere Malerei des Fleisches hindurchgedrungen. Die Luftbläschen, welche sich über den Fleischteilen stellenweise zwischen Glas und Farben eingedrängt haben, ließen anfangs die Vermutung aufkommen, daß die Figuren in ähnlicher Weise wie heutzutage die Abziehbilder, mit denen unsere Kinder spielen, auf das Glas gebracht sein könnten, und daß somit irgend ein transparenter Firnis das Bindemittel gewesen sein möchte. Indessen die Wahrnehmung, daß die Luftbläschen auch an anderen Stellen, wo zweifellos direkt aufs Glas gemalt ist, vorhanden sind, scheint dieser Annahme zu widersprechen.

Die Kanne des Christoph Jamnitzer ist das einzige Beispiel von Agglomerationsmalerei, welches die großherzogl. Kunstsammlungen aufzuweisen haben. Indessen die kunstgewerbliche Sammlung des Herrn Karl Bolten in Schwerin besitzt noch zwei Bilder, welche hierher gehören. Es sind 0,29 × 0,37 große Glastafeln, von denen die eine den Raub der Proserpina, die andere die Überraschung der Diana und ihrer Nymphen durch Aktäon darstellt. Beide Bilder sind vom Zahn der Zeit mitgenommen, aber die in der Technik mit den Malereien unserer Kanne vollkommen übereinstimmende Arbeit ist von höchster Feinheit, und der Charakter der

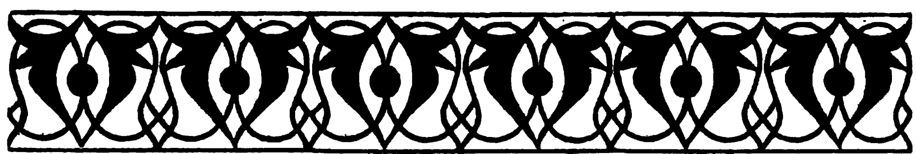
dabei ausgeübten Kunst weist ebenfalls auf den Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert hin. Die Verwendung blauer, grüner und brauner Lackfarben für die verhältnismäßig großen Flächen der Luft, des Meeres und der Landschaft mit ihren Felsen fällt hier besonders in die Augen.

Jene einfachere Hinterglasmalerei mit ausschließlich opaken Gouache- oder Temperafarben, welche mit Hilfe eines vorgehaltenen Spiegels so ausgeführt wird, daß der Maler mit den höchsten Lichtern und den letzten Tiefen beginnt und dann erst die Übergangstöne folgen läßt, ist im großherzogl. Museum mit vier 0,29 × 0,39 großen Glastafeln vertreten, welche allegorische Darstellungen der Jahreszeiten enthalten und aus der genannten kurfürstlichen Sammlung stammen. Das Verzeichnis des Münzmeisters Engel bezeichnet sie als Geschenke des Malers Lairesse. In der That haben sie ganz den Charakter der oft etwas flauen und mit akademischer Kälte wirkenden Kunst dieses Meisters. Ich möchte aber nicht behaupten, daß sie von seiner eigenen Hand seien.

Auch eine Anzahl jener anderen Glasbilder giebt es im großherzogl. Museum, zu welchen Kupferstiche, meistenteils Schabblätter, gedient haben, deren Oberseite mittels transparenten Firnisses auf das Glas geklebt und deren Rückseite mit stark durchwirkenden Farben bemalt ist. Vgl. Demmin, Keramikstudien IV, S. 100. Besonders ist es eine rote Lackfarbe, welche zusammen mit der sammetartig wirkenden Oberfläche des Stiches zu schöner Wirkung gelangt, wenngleich wir Luthmer unbedingt Recht geben, wenn er dieser Behandlung den Anspruch auf den Namen einer selbständigen Kunstübung versagt.



Bekrönung von einem Gestühl aus dem Dom zu Schleswig.


Randverzierung von einem orientalischen Einband.

Kleine Mitteilungen.

Aus Museen.

K. Z. **Straßburg**, 27. April. Am 8. ds. Mts. ist das neugegründete städtische Kunstgewerbemuseum eröffnet worden, welches in der „Alten Metzig", einem früher als Stadtbibliothek verwendeten Bauwerke des alten Specklin, untergebracht und der Leitung des frühern Senatssekretärs an hiesiger Universität, Dr. Schricker, anvertraut ist, dessen Verdienst es ist, die Anstalt ins Leben gerufen und die erste Ordnung der Sammlung mit großer Sachkunde und Geschmack durchgeführt zu haben. Wenn irgendwo in Deutschland, so war grade in Straßburg die Errichtung eines Kunstgewerbemuseums ein unabweisliches Bedürfnis. Die einheimischen Gewerbetreibenden stehen heute noch unter Bevormundung der französischen Hauptstadt; den eingewanderten deutschen Meistern und Kaufleuten aber gelingt es nur allmählich, deutsche Muster zur Geltung und Nachahmung zu bringen, wenn auch die kunstgewerblichen Ausstellungen in Deutschland, besonders die letzte von Freiburg i. Br., vielfach anregend und bestimmend gewirkt haben, wie andererseits auch die Erzeugnisse der oberelsässischen Weberei und Zeugdruckerei, der Töpferei in Saargemünd, der Glasbläserei in St. Ludwig in Lothringen u. s. w. in Deutschland immer mehr Beachtung finden. Es war daher gewiß ein glücklicher Gedanke, in Straßburg eine Mustersammlung zu errichten, welche die Vergleichung der Erzeugnisse des Gewerbes rechts und links des Rheines ermöglichen wird. Das Kunstgewerbemuseum hat es sich daher in erster Linie zur Aufgabe gesetzt, Mustervorlagen und Mustersammlungen für die verschiedenen Handwerkszweige zu schaffen; unter letztern nimmt die erste Stelle die von der Stadt erworbene Lippmannsche Sammlung von Schmiede- und Schlosserarbeiten ein, auf welche früher (III, S. 67) im Kunstgewerbeblatt hingewiesen ist. Auch die Mustersammlumg für Holz- und Flachschnitzerei wie für Kunsttischlerei ist eine sehr reichhaltige, besonders was Bilderrahmen betrifft. Zu den Mustersammlungen sind ferner zu rechnen vollständige Zimmereinrichtungen im Stile der gotischen, der Renaissance und der Rococo-Zeit. Zu letzterm sind ausschließlich die von der Stadt Straßburg aus dem Nachlasse König Ludwigs II. von Bayern erworbenen Stücke, Wandfüllungen (spielende Amoretten nach Boucher), Zimmerdecke, Spiegel, Bilder, Lehnstühle, Tische u. s. w., verwandt worden. Das Ganze bildete früher das Schlafzimmer des Königs in Linderhof. Aus dem Nachlasse des kunstsinnigen Königs stammt ferner noch eine Reihe anderer Gegenstände verschiedenster Art, darunter eine Reihe von Thon- und Porzellanarbeiten, Gegenstände mannigfachster Art aus Bronze, darunter der heilige Georg von Halbreiter, Jeanne d'Arc von Frénier, das von Harrach u. Sohn in München gefertigte Modell einer Krönungskutsche des Königs, Elfenbeinschnitzereien, Glasarbeiten, darunter alte mit dem Diamantstichel gearbeitete Stücke aus Murano, alte Porzellanarbeiten aus Sèvres, Meißen u. s. w., Majoliken, Limoges, Nachbildungen der verschiedensten Muster, Waschgeräte, Schreibzeug u. s. w. Neben diesen Prachtstücken finden wir in der Abteilung von Thonarbeiten auch Musterwerke aus der im vorigen Jahrhundert von den Marquis de Custines gegründeten Fabrik von Niederweiler bei Saarburg. Die Sammlung hat auch schon verschiedene Gaben aus dem Lande zu verzeichnen; auch der Statthalter Fürst v. Hohenlohe hat der Sammlung Geschenke zugewandt; insbesondere die in Freiburg erworbenen Porzellane in den verlorengegangenen Lustrefarben, deren Wiederfindung das Verdienst von Kornhaas in Villingen ist. Ein von Dr. Schricker verfaßter „Führer durch das Kunstgewerbemuseum in Straßburg" zeigt, daß die Leitung ihre besondere Aufmerksamkeit der Vorlagensammlung zuwendet; denn auf Benutzung dieser durch eine gut gewählte Bibliothek und Zeitschriften unterstützten Sammlung ist in erster Linie der Zweck des Kunstgewerbemuseums gerichtet.

Ausstellungen.

Reichenberg. Im Nordböhmischen Gewerbe-Museum findet in der zweiten Hälfte Mai und im Anfang Juni eine Ausstellung einer größern Anzahl gewerblicher Fachschulen des Handelskammerbezirkes Reichenberg statt. An derselben beteiligen sich in hervorragendem Maße die k. k. kunstgewerbliche Fachschule für Quincaillerie und Glasindustrie in Gablonz, die k. k. kunstgewerbliche Fachschule für Glas- und Metallindustrie in Steinschönau, die k. k. kunstgewerbliche Fachschule für Glasindustrie in Haida, die k. k. Fachschulen für Weberei in Rumburg und Schluckenau, die k. k. Fachschulen für Thonindustrie in Teplitz und Tetschen, die k. k. Fachschule für Edelsteinbearbeitung in Turnau und die k. k. Fachschule für Kunstschlosserei in Königgrätz. Die hervorragende Bedeutung, welche das industrielle

Bildungswesen in Österreich hat, und die seltene Gelegenheit, eine Reihe von vorzüglichen gewerblichen Lehranstalten in übersichtlicher Weise in ihrer Organisation und ihrem Lehrgange in eingehender Weise studieren zu können, verleiht dieser Ausstellung besondere Wichtigkeit. Eine Reihe ausländischer Behörden haben bereits Vertreter zum Studium dieser Ausstellung angemeldet. Wenn auch die Organisation des gewerblichen Bildungswesens in Österreich erst auf eine Entwicklungsdauer von drei Dezennien zurückblicken kann, ein Zeitraum, welcher mit Rücksicht auf das schon im 18. Jahrh. und in seinen Vorläufern noch früher begründete industrielle Bildungswesen in Frankreich ein nur kurzer genannt werden kann, so ist diese Organisation selbst doch mit ihrem centralistischen Prinzipe in allen Punkten eine so wohldurchdachte und treffliche, daß die Staaten, welche in letzter Zeit dem industriellen Bildungswesen mehr und mehr Aufmerksamkeit leihen, das Studium der Organisation des gewerblichen Bildungswesens in Österreich nicht umgehen können. Und hierzu bietet sich in Reichenberg vortreffliche Gelegenheit.

A. P. — **Berlin.** Graveur-Ausstellung. Während des März d. J. veranstaltete der Deutsche Graveurverein im Lichthof des königl. Kunstgewerbemuseums eine Fachausstellung, bestimmt, dem großen Publikum die Leistungen der Graveurkunst unserer Tage in ihrem weitesten Umfange — Kupferstich und Holzschnitt ausgenommen — vor Augen zu führen. Zu diesem Zweck waren in erster Linie von Mitgliedern des Deutschen Graveurvereins Arbeiten ausgestellt und zwar Proben der täglich vorkommenden Arbeiten, nicht eigens für die Zwecke der Ausstellung hergerichtet.

Die Kunst des Graveurs greift weit über die Grenzen hinaus, innerhalb deren man sich dieselbe meist eingeschlossen denkt. Außer dem Schnitt der Edelsteine, Gemmen und Kameen, der Stempel zu Münzen und Medaillen, Siegel und Papierstempel, fällt dem Graveur zu die Herstellung der Formen für Lettern zum Buchdruck und der Buchverzierungen, Walzen zum Kattun- resp. Zeugdruck überhaupt, der Stempel für Luxuspapiere im weitesten Umfang (Briefköpfe, Karten, Kotillonorden, Torten- und Bouquetpapiere), Druckplatten für Bucheinbände, Lederpressungen, Stanzen für Metallpressung, Herstellung der Metallplatten (Excipienten) für Grubenschmelz und Niello, feinere Ciselirung von gegossenen und getriebenen Metallarbeiten, Tauschirung ꝛc. Somit greift die Gravirkunst weit und tief in die verschiedensten Zweige des Kunsthandwerks hinein.

Aus allen diesen Gebieten nun waren zahlreiche mannigfaltige und auch für weitere Kreise sehr lehrreiche Proben und Arbeiten ausgestellt. Mit älteren Arbeiten hatten sich die verschiedenen Abteilungen der königl. Museen an der Ausstellung beteiligt: das Antiquarium mit Kameen und Gemmen, vorwiegend späterer Zeit; das Münzkabinet mit einer Auswahl von Medaillen und Münzen, besonders schön geprägte Stücke von 1490 an mit vornehmlicher Berücksichtigung des 19. Jahrhunderts, dazu mit einer Auswahl hervorragend schöner Siegelstempel vom 15. bis 17. Jahrhundert; die Abteilung für Plastik des Mittelalters und der Renaissance hatte eine Auswahl aus den trefflichen Modellen für Medaillen von Raimund Falz († 1703) und Johann Karl Fischer († 1865) zur Ausstellung gebracht. Das Kunstgewerbemuseum selbst hatte eine Auswahl besonders schöner und charakteristischer Gravirungen in den verschiedensten Materialien in mehreren Vitrinen vereinigt. Auch Graf W. Pourtalès, Rat A. Warnecke u. a. hatten alte Originalarbeiten von zum Teil höchsten künstlerischem Wert leihweise überlassen.

Der Hauptwert der Ausstellung lag aber in den modernen Arbeiten, welche durchweg von dem hohen Standpunkt der Graveurkunst als dem lebhaften Streben und mächtigen Fortschritten dieser Kunst Zeugnis ablegten. In erster Linie sei hier der hervorragenden, künstlerisch alle Arbeiten überflügelnden Leistungen Rudolph Otto's in Berlin gedacht, dessen Kameen, wie wir bei anderer Gelegenheit früher bereits hervorgehoben, als vollendete Meisterwerke moderner Glyptik bezeichnet werden müssen. Ihm zunächst folgen M. Haseroth (Berlin) mit ähnlichen Arbeiten. Einen breiten Raum nahmen die Petschaftwappengravirungen ein: hier zeigt sich in der korrekten Zeichnung der Wappen zum Teil der Einfluß kunstgewerblicher Lehranstalten, namentlich der unermüdlichen E. Döpler d. J. und A. M. Hildebrandt. In nächster Beziehung zu diesen Arbeiten stehen die in Papier zum Teil farbig geprägten Gravirungen, von denen S. Hanneck (Braunschweig) unvergleichlich feine Proben eingesandt hatte. Die Herstellung des Grubenschmelzes, eines in Berlin blühenden Industriezweiges, liegt ganz in der Hand geschickter Graveure (E. Grohmann, E. Laue Nachf.), die darin hinsichtlich der Musterung Erhebliches leisten; allerdings lassen die Farben hier zuweilen recht zu wünschen übrig.

Gravirungen und Schnitzereien in Elfenbein sind heute weniger beliebt als in früheren Zeiten, obwohl Arbeiten wie die von Barillot völlig auf der Höhe stehen. Letzterer hatte auch eine Anzahl schön gefärbter und ciselirter Bronzen zur Ausstellung gebracht. Auf außerordentlicher Höhe standen die Leistungen der Ciselirklasse der königl. Zeichenakademie zu Hanau; seit der Berufung Offterdingers an diese jetzt unter Leitung von Wiese stehenden Anstalt sind hier außerordentliche Fortschritte gemacht: sowohl in der Treib- als Ciselirtechnik waren die Arbeiten von höchster Vollendung, die Nachahmung eines alten Schmuckstückes zeugte von außerordentlichem technischen Können, und nur da, wo sich die Schüler an die menschliche Gestalt gewagt hatten, zeigte sich ein Zurückbleiben des Könnens gegen das Wollen. Auch die Gravirabteilung der Reichsdruckerei in ihrer vielgestaltigen Thätigkeit hatte sich an der Ausstellung umfassend beteiligt. Zum Schluß möge noch der zahlreichen Techniken, in gleicher Weise trefflich beherrschenden Arbeiten von

Johann Schwerdtner in Wien gedacht werden; namentlich hatte er mehrere in verschiedenem Metall eingelegte und ganz flachem Relief gravirte und ciselirte landschaftliche Darstellungen ausgestellt, welche lehrreich zeigten, wie das Studium der köstlichen farbigen Bronzen der Japaner zu neuen Kunstarbeiten anregen kann.

Litterarisches.

H. Bukowski, einer der kenntnisreichsten und thätigsten Kunstexperten auf dem Gebiete der schwedischen und gesamtskandinavischen Kunstindustrie, in Stockholm[1]), hat im März einen reich illustrirten und sehr übersichtlichen Katalog der C. A. Bomanschen Sammlung von Erzeugnissen der schwedischen Keramik zur Ausgabe gelangen lassen, welcher die besondere Aufmerksamkeit aller Fachleute verdient. Die fast 1200 Nummern zählende Sammlung ist im März in Stockholm zur Versteigerung gekommen. Der Bukowski'sche Katalog behält jedoch seinen dauernden Wert als sehr schätzbares Material zur näheren Kenntnis der schwedischen Fayence- und Porzellanfabrikation. Das zwanzig Bogen in Oktav starke Buch zerfällt in zwei Teile, von denen der erste die Rörstrandschen, der zweite die Marieberger Fabrikate behandelt, 569, bez. 626 Nummern aufzählend. Die Rörstrandsche Thätigkeit ist in vier Perioden geschieden, von 1727—1753 unter Anders Fahlström, von 1753—1760 und 1760—1773, unter Nordenstolpe, und von 1773—1830, die von Marieberg in drei Perioden, von 1758—1766 unter Ehrenreich, 1766—1769 unter Pierre Berthevin und 1769—1780 unter J. Westerman und H. Stén. Beiden sind Verzeichnisse der angestellt gewesenen Maler mit ihren Monogrammen beigefügt und 24, bez. 18 Tafeln mit den faksimilirten, eigentlichen Fabrikmarken, welche ein besonders wertvolles Nachschlagematerial für Museums- und andere Zwecke bilden. Kleine, aber gut ausgeführte Abbildungen mehrerer dieser keramischen Kunsttypen vervollständigen den interessanten Inhalt des empfehlenswerten Werkes.

L. Clericus.

1) Unter anderem auch Verfasser der vor Jahr und Tag erschienenen ersten Monographie über das schwedische Papiergeldwesen mit vielen Abbildungen, welche für diesen, bisher wenig beachteten, aber in mehrfacher Hinsicht hochbedeutsamen Zweig der Numismatik Epoche machend gewesen ist.

Ornamentale und kunstgewerbliche Sammelmappe. Unter dem Titel werden von dem fruchtbarsten deutschen Ornamentstecher des vorigen Jahrhunderts*) in zureichender Nachbildung zwei Reihen von Erfindungen wiedergegeben. Das üppig ins Kraut schießende Laub- und Muschelwerk, aus dem das deutsche Rococo seine Rahmen, Zierschilder, Vignetten zu bilden pflegte, hat gerade Habermann mit einer fast systematischen Vollständigkeit entwickelt; auf einzelnen Blättern hat er neben dem fertigen Gebilde in wenigen Linien auch sein Gerüst angegeben, gleichsam als Schule dieser Ornamentik. Es gehört immerhin ein geübter Geschmack dazu, um in diesen Tollheiten die richtige Methode zu finden und mehr die unermüdliche Phantasie anzuerkennen, als ihre seltsamen Ergebnisse auf Treu und Glauben hinzunehmen.

Die weltlichen und kirchlichen Möbel des Meisters beruhen fast unmittelbar auf gleichzeitigen französischen Vorbildern und wissen daher besser Maß zu halten. Dem heutigen Nachahmer des Rococo werden sie manchen Wink und manches Motiv bieten; bei der Umsetzung in die Praxis wird ein guter Teil der Auswüchse von selber fallen. Allein es wäre zu wünschen, daß daneben die älteren, reineren Muster des französischen Rococo und der Régence auch dem deutschen Publikum näher gerückt würden; wer lernen will, darf nicht beim Ausgang anfangen.

*) Serie I: Rococo. Auswahl ornamentaler Motive des 18. Jahrhunderts des F. X. Habermann. 35 Blatt in Lichtdruck. Leipzig 1887, Karl W. Hiersemann, und — Serie II: Rococomöbel, entworfen von F. X. Habermann, Augsburger Künstler des 18. Jahrhunderts. Reproduzirt in 35 Lichtdrucktafeln.





Auflage 4800. Preis der Spaltzeile 30 Pf., der halben Seite 27 Mark.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen.

Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

Kunst-Auktionsgeschäft gegr. 1869. (19)

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Die Renaissance-Decke

im Schloss zu Jever.

Herausgegeben von **H. Boschen.** 5 Lieferungen à 5 Bl., in Lichtdruck. Fol.

Mit Text von **Friedr. von Alten.** 35 Mark.

F. A. Schütz, Leipzig übernimmt Einrichtungen ganzer Wohnungen, hält großes Lager von **Tapeten, Teppichen, Möbelstoffen, Gardinen, Möbeln** aller Stile, echten alten Gobelins und wirklich antiquen, nicht nur alten **Perser Teppichen.**

Auf Wunsch wird ein **Katalog franko** zugesandt.

Verlag des Litterarischen Jahresberichts (Artur Seemann) in Leipzig.

Soeben erschien in meinem Verlage:

Spaziergänge eines Naturforschers.

Von

Professor Dr. W. Marshall.

Mit Zeichnungen von **Albert Wagen** in Karlsruhe.

24 Bogen groß 8° mit zweifarbigem Drucke.

Preis 10 Mk., geb. 12 Mk.

Der durch seine geistreichen gemeinverständlichen, auf streng wissenschaftlicher Grundlage beruhenden Vorträge in vielen Orten wohlbekannte und beliebte Gelehrte behandelt in dem vorliegenden Werke eine Reihe der anziehendsten naturwissenschaftlichen Probleme. Aehnlich wie die großen englischen Naturforscher, welche durch vorzügliche allgemein verständliche Werke berühmt sind, geht der Verfasser von alltäglichen wohlbekannten Erscheinungen in der Natur aus und sucht ihre Ursachen und Wirkungen in höchst anregender Weise zu erklären. Er räumt vielfach mit veralteten, landläufigen Vorstellungen auf, verwertet die jüngsten Ergebnisse naturwissenschaftlicher Forschung und giebt auch mit großem Scharfsinn und genauer Sachkenntnis neue, überraschende Erklärungen. Dabei ist seine Darstellung durch prächtigen Humor und Witz gewürzt.

Albert Wagen in Karlsruhe hat zu dem Werke eine Reihe vortrefflicher Zeichnungen geliefert, die dem eleganten Werke zur Zierde gereichen.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Kunstgewerbe
Architectur

Katalog unserer Vorlagewerke = gratis. =
CLAESEN & Cie.
Buch- u. Kunsthandlung
BERLIN W.
Königgrätzerstr. 123b.



Gustav Fritzsche, Leipzig.
Königl. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

ANTIQUITAETEN- & KUNSTHANDLUNG
VON
MAX WOLLMANN
BERLIN W., Mohrenstrasse 8.

Verlag v. B. F. Voigt in Weimar.

Farbige Bleiverglasungen

für Profan- u. Kirchenbauten.

Reichhaltige, praktisch gut verwendbare Vorlagen für Architekten und praktische Glaser.

Herausgegeben von
Hermann Kreuzer,
Architekt in Frankfurt a. M.

Erste Sammlung.

Verglasungen für Profanbauten.

10 Tafeln, in reichem Farbendruck.
1888. Folio. Geh. 10 Mark.
Vorrätig in allen Buchhandlungen.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Wilh. Lübke,

Geschichte der Architektur.

6. Aufl. 2 Bände mit 1001 Illustrationen.
Preis 26 M. geb. in Calico 30 M. in Halbfranz 32 M.

Druck von August Pries in Leipzig



Randverzierung von einem orientalischen Einbande.

Die Porzellane der Sammlung Rothschild.

Von Arthur Pabst.

Mit Illustrationen.

Wenn früher von der Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild auf der „Günthersburg“ die Rede war, so verband man damit die Vorstellung von einem unerhörten Schatz an altem Silbergerät, mehr aufgespeichert als aufgestellt, vom Besitzer ängstlich gehütet vor den Blicken der Menschen. Das letztere war nun gar nicht der Fall: mit seltener Liberalität wurde denjenigen der Zutritt gestattet, die sich darüber auswiesen, daß nicht bloße Neugier sie nach Frankfurt führte. Und wer so glücklich war, die Räume, in denen diese einzige Sammlung aufgestellt war, zu betreten, der staunte sicherlich nicht bloß über die Fülle des hier aufgestellten Materials, sondern gewiß in gleichem Maße über die geschmackvolle Art der Aufstellung, die durchweg nach den Angaben des verstorbenen Besitzers erfolgt war. Waren auch eine Anzahl besonders kostbarer Stücke in Vitrinen untergebracht, so stand doch die Mehrzahl der Silberarbeiten frei, zum Teil in dekorativer Anordnung in den Sälen, welche mit den kostbarsten Möbeln verschiedener Epochen ausgestattet waren. Einige Räume enthielten gar kein Silber, darunter der für die Gemahlin des Besitzers reservirte Saal, welcher mit herrlichen gemalten oder mit Bronze gezierten Rococomöbeln, Sèvres-Porzellanen, Gemälden auf das glänzendste ausgestattet war.

Dieser prachtvollen, dabei aber von feinem Geschmack zeugenden Ausstattung der eigentlichen Wohnräume, entsprach die des Treppenhauses und der Korridore. Auch hier schöne Möbel und Bronzen; den Hauptschmuck aber bildeten Porzellane vorwiegend chinesischer Herkunft, meist von außergewöhnlicher Größe, deren sich einzelne Stücke auch in den Sälen aufgestellt fanden.

Bei der Teilung der Schätze auf der Günthersburg — bei welcher eine so große Menge deutscher Silberschmiedearbeiten für immer ins Ausland ging — wurden diese Porzellane als eine besondere Gruppe ausgesondert und fielen laut testamentarischer Bestimmung der Tochter des Freiherrn, Baronin Louise von Rothschild als Legat zu. Diese kostbare Sammlung ist seit etwa Jahresfrist, bevor sie ihre endgültige Verwendung findet, in einem Saale der Sammlung des mitteldeutschen Kunstgewerbevereins zu Frankfurt a. M. ausgestellt; der Verein hat der hohen Wertschätzung dieser Leihgabe durch einen reichen, phantastischen, den darin aufgestellten Kunstwerken entsprechenden Schmuck des Raumes Ausdruck gegeben.

Die Sammlung umfaßt 154 Stücke, fast ausschließlich Porzellane. Einige wenige Stücke in Zellenschmelz von ungewöhnlicher Größe sind daran angeschlossen. Neben einigen großen Vasen und flachen Flaschen, sog. Gurden und zwei Reiherfiguren ragt das unter Fig. 1 abgebildete Räuchergefäß durch Größe und vortreffliche Arbeit besonders hervor. Es ist chinesischer Herkunft aus der Mitte des 18. Jahrh., 1,07 m hoch, die drei tragenden Reiher, sowie das eigentliche Gefäß völlig mit Email bedeckt, Knopf und Henkel aus vergoldetem Kupfer gebildet. Einige Teller mit gemaltem Email gehören vielleicht schon dem 19. Jahrhundert an, während zwei prächtige Bronzevasen mit Reliefzierat und Verzierungen aus eingelegten blauen Federn und Korallen der Periode Kienlong (1736—1796) entstammen und der Arbeit nach zu urteilen zu den kostbaren Kunstwerken des von den Franzosen zerstörten berühmten Sommerpalastes gehören.

Die überwiegende Menge der Porzellane

gehören jener Gruppe ostasiatischer Arbeiten an, welche während des 17. Jahrhunderts in großen Mengen nach Europa kam. Es sind meist Stücke von außerordentlicher Größe von Anfang an zum Schmuck großer Säle, Treppenhäuser, Gärten bestimmt und in Rücksicht auf diese Bestimmung in China auf Bestellung gefertigt. Bevor man von der Kunst der Chinesen genauere Kenntnisse besaß, pflegte man hätten die Mengen jener im 17. Jahrhundert eingeführten Porzellane nicht fassen können, ganz abgesehen davon, daß sie durch die massenhafte Ausfuhr völlig dieses Schmuckes hätten entblößt sein müssen. Die heutige genauere Kenntnis der ostasiatischen Verhältnisse hat uns gelehrt, daß alle diese Porzellanarbeiten wirklich auf Bestellung gearbeitet waren. Sowohl die französische Compagnie des Indes, als die holländischen und



Fig. 1. Räucherbecken, Kupfer mit Zellenschmelz. China, 18. Jahrhundert. Höhe 107 cm.

gerade diesen Porzellanen von ungewöhnlicher Größe ein sehr hohes Alter beizulegen, ja sie zurückzudatiren in eine Zeit, welche das mit Muffelfarben dekorirte Porzellan noch gar nicht kannte. Schon die Beantwortung der Frage, wo denn eigentlich diese mächtigen Geräte in chinesischen oder gar japanischen Wohnungen mit ihren beschränkten Räumen Aufstellung hätten finden sollen, mußte zu der Überzeugung führen, daß es sich hier um „Export"-ware handele. Selbst die ungeheuren Schlösser und Gärten eines chinesischen Kaisers oder zahlreichen Paläste des japanischen Feudaladels schwedischen Handelsgesellschaften führten diese Porzellane in ganzen Schiffsladungen ein; die Beliebtheit des Materials, welches man in Europa nicht herzustellen verstand und die Nachfrage danach seitens fürstlicher Höfe namentlich seit dem Ende des 17. Jahrhunderts machten diesen Import zu einem sehr lohnenden Geschäft. Aber auch der Dekor verrät, daß diese Arbeiten nicht auf urchinesischem Boden erwachsen sind: überall tritt uns bei genauem Vergleich ein oft nur geringes Abweichen von der Dekorationsweise der früheren Zeit entgegen, ja im 18. Jahrhundert zeigt sich der deutliche

Einfluß der ornamentalen Formen Europas, namentlich des Louis XIV., wie sie durch die zum Bau des Sommerpalastes nach China berufenen italienischen Architekten nach dem Reich der Mitte gebracht waren: freilich in durchweg umgebildeten, oft verzerrten Formen, aber immerhin deutlich erkennbar.

Ohne weiteres springt dieser Einfluß Europa's deutlich in die Augen, wenn die Wappen flüssiges opus — als noch ganze Service erhalten: durch seine Schicksale bekannt ist das jetzt im Schloß Monbijou befindliche Geschirr mit dem königl. preußischen Wappen; ein anderes mit dem Hauswappen der Fürsten Reuß j. L. befindet sich auf Schloß Osterstein bei Gera. Seltener sind große Gefäße mit solchen Wappen: die Sammlung Rothschild besitzt zwei mannshohe Vasen, welche Wappen unter von



Fig. 2. Vase mit Feldereinteilung, darin Landschaften und Blumenstücke. China, Anfang des 18. Jahrhunderts. Höhe 71 cm.

der Besteller auf den Stücken angebracht sind. Meist sind es vollständige Tafelgeschirre, von denen man Zeichnungen nach China sandte: sowohl in Formen als Dekor sind da oft wunderliche Erzeugnisse zu Tage gekommen, namentlich haben sich die Wappen, deren heraldische Formen eine den braven Porzellanmalern im fernen Osten unverständliche Sprache redeten, die sonderbarsten Umbildungen gefallen lassen müssen. Von solchen Geschirren sind vielfach einzelne Stücke verbreitet — eine Sammlung englischer Wappen auf chinesischem Porzellan ist kürzlich in Farbendruck herausgegeben: ein recht über- Hermen getragenen Baldachinen und Namenszüge des Besitzers zeigen.

Weitaus die Mehrzahl der Porzellane jedoch bewegt sich im Dekor in den den Chinesen geläufigen Formen. Mit großem Geschick ist die chinesische Dekorationsweise auf die großen, oft mächtigen Formen übertragen, sei es nun, daß sich die Malerei einfach über die ganze Fläche zieht oder durch Einteilung in Felder dem europäischen Geschmack schon eine Konzession macht. Alle Arten des Dekors finden wir hier vertreten, auch ältere Verzierungsweisen in Nachahmung. In der Periode Kang-hi (1662—

1723), welche den Chinesen als der Ausklang der klassischen Zeit gilt, beginnt die Nachfrage nach Porzellan und der Export nach Europa. Damals als die alte Kunst noch lebendig war und technisches Vermögen auf der Höhe stand, treffen wir zuerst auf bewußte Nachahmungen, gelegentlich direkte Kopien der alten Porzellane.

Dies ist den Exportporzellanen zugute gekommen und daher kann man mit Recht von ihnen als von „alten Porzellanen" sprechen. Kollektion Rothschild einen vortrefflichen Überblick der chinesischen Porzellankunst seit dem Ende des 17. Jahrhunderts, fast durchweg in wahren Prachtexemplaren.

Auch die Keramik der Japaner ist durch eine Anzahl sehr schöner Stücke würdig vertreten; den Glanzpunkt bilden einzelne mächtige Teller (Fig. 4) in der wirksamen Dekoration Blau (unter Glasur) Gold und Rot, denen sich gelegentlich ein wenig Grün zugesellt. Sie ent-



Fig. 3. Flasche mit Detailmalerei: Häusliche Scene. China, Anfang des 18. Jahrhunderts. Höhe 34 cm.
Vase mit flottem Dekor: Darstellung aus der Göttersage. China, um 1700. Höhe 29 cm.

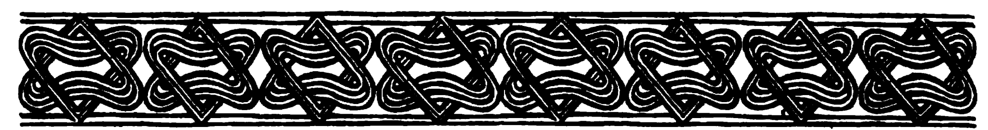
Daneben finden sich aber alle die technischen Errungenschaften der neuen Zeit, so die Verwendung der Emailfarben, vor allem des herrlichen Rosa, wonach man die Stücke mit diesem Dekor früher als famille rose zu bezeichnen pflegte. Zeigen die Arbeiten im alten Stil flotte dekorative Malerei von vorzüglicher Wirkung, so treffen wir in der neueren Zeit sorgfältig durchgeführte, fast miniaturartige Malerei; danach richtet sich auch Maßstab der Darstellungen und Wahl der Vorwürfe (vergl. Abb. 3). Von Scharffeuerfarben findet man das herrliche tiefe Blau, fast von der Farbe des Lapis lazuli, wobei der Grund nichtglatt, sondern infolge Anblasens der Farbe gesprenkelt erscheint. So gewährt die stammen der Provinz Imari, welche seit dem 17. Jahrhundert fast ausschließlich die den Holländern zur Ausfuhr verstatteten Porzellane lieferte. Stücke hervorragender Qualität wie die vorliegenden gehören heute in Japan selbst zu den größten Seltenheiten.

Aber nicht als historische Merkwürdigkeit darf man mit Luthmer, dem ein hübsch ausgestatteter Führer durch die Ausstellung der Porzellane verdankt wird, die Sammlung der Rothschildschen Porzellane ansehen. Ohne Frage haben dieselben einen hohen Wert für unsere moderne Dekorationskunst. Durch alle Perioden der abendländischen Kunst können wir verfolgen, wie der Orient von Zeit zu Zeit eine erfri-

schende, neu befruchtende Einwirkung auf unseren Geschmack ausübt. Ganz besonders sind es die Farbenstellungen in den dekorativen Künsten, die unter unserem grauen Himmel leicht einer Nüancirung ins Trübe, Freudlose zugeneigt sind. Da ist es denn die orientalische Kunst, die mit ihrer Farbenfreudigkeit uns immer wieder ermutigen muß; die uns Zusammenstellungen zeigt, so neu und kühn, daß wir aus eigenem Antrieb sie kaum gewagt haben würden. Und hier sind es wieder vor allem anderen die keramischen Produkte, deren glänzende, dem Auge schmeichelnde Töne uns den ganzen Farbenglanz des Orients hervorzaubern. Wer die Ausstellung von diesem Gesichtspunkte aus prüft, der muß sich der außerordentlichen dekorativen Wirkung dieser Ziergefäße bewußt werden, welcher kaum etwas anderes aus dem ganzen großen Gebiet der Dekorationskunst gleichkommt — eine Wirkung, welche die Künstler der Barock- und Rococozeit mit Bewußtsein und Geschmack zu benutzen verstanden, die wir heutzutage auch zu größtem Nutzen und Vorteil studiren können.



Fig. 4. Porzellanteller. Japan, Imari. 17—18. Jahrhundert. Durchmesser 46 cm.


Von einem orientalischen Einbande.

Die Kataloge an kunstgewerblichen Bibliotheken.

Von Chr. Rueppt.

Wie an sämtlichen Bibliotheken, so bilden auch an den kunstgewerblichen die Kataloge eines der wichtigsten Kapitel. Bevor ich nun auf dasselbe genauer eingehe, scheint mir eine andere Frage erledigt werden zu müssen. Es ist eine Eigentümlichkeit der kunstgewerblichen Bibliotheken, daß an denselben neben der „geschlossenen" Büchersammlung eine eigentliche Vorbilder- oder Mustersammlung besteht. Daß diese Einrichtung nicht zufällig, sondern bereits im Zwecke jeder derartigen Anstalt begründet, also notwendig ist, halte ich für allgemein anerkannt, und glaube ich wenigstens hier nicht speziell beweisen zu sollen, wo die Sache ohnehin noch mehrfach berührt werden wird. Dagegen ist zunächst zu entscheiden, ob diese beiden Sammlungen bei der Katalogisirung, wie überhaupt, ganz gemeinsam, ob sie zwar äußerlich getrennt, aber immerhin nach demselben System, oder ob sie in jeder Hinsicht selbständig behandelt werden sollen. Nach meiner Ansicht ist das letzterwähnte Verfahren unbedingt das richtigste. Denn, wenn man dieselben irgendwie beisammen läßt, so verliert jede an der wünschenswerten Übersicht, um so mehr, da die ganz und gar in den praktischen Dienst gestellte Vorbildersammlung eigentlich eine andere Anordnung verlangt als die Büchersammlung. — Nun kommt ein zweiter Punkt: Was gehört in die erstere, was in die letztere? Im allgemeinen kann man darauf antworten: alle Bücher wie alles, was gebunden ein geschlossenes Ganze bildet, in diese, die einzelnen Tafeln und die Werke mit solchen in jene.

Im einzelnen wird man jedoch nicht selten von dieser Regel abweichen müssen, indem Werke, welche entschieden für Vorlagezwecke angelegt erscheinen, auch wenn sie gebunden sind, in ihre einzelnen Tafeln aufgelöst und der Mustersammlung eingereiht werden. Hingegen dürfen selbst einzelne Blätter nicht dazu verwendet werden, wenn sie wie z. B. Stiche, Handzeichnungen zu wertvoll sind, als daß sie jederzeit jedermann auf Verlangen ausgehändigt werden könnten, wie es bei dieser wünschenswert ist. Da dieselben auch nicht gut in der anderen Abteilung untergebracht werden können, so ist zu empfehlen, sie für sich zu ordnen und zu verzeichnen, wie es thatsächlich an mehreren Anstalten der Fall ist.

Welche Kataloge kommen nun hier in Betracht? Wie sind dieselben einzurichten? Was zuerst die Büchersammlung anbelangt, so mag bei Bibliotheken von nur ganz wenig Werken ein einfaches Verzeichnis derselben ohne jegliches System genügen. Sobald dieselben jedoch einen gewissen, wenn auch nur sehr mäßigen, Umfang angenommen, wird zunächst ein wissenschaftlicher und Fachkatalog direktes Bedürfnis werden. Man schaue sich zu diesem Zwecke sämtliche vorhandene Werke an, nach welchem Gesichtspunkte und in welche Gruppen man sie am besten verteilen könne. Das System sollte ein einfaches und natürliches sein, nicht zu viel und nicht zu wenig Abteilungen und Unterabteilungen enthalten, dazu möglichst derart beschaffen sein, daß man allenfalls an einzelnen Stellen weitere Unterabteilungen einführen könnte, ohne deshalb die ganze Anordnung umstoßen zu müssen.[1]) Dann lasse man sich

1) Sehr wichtig ist es, für die einzelnen Fächer möglichst bezeichnende Ausdrücke zu wählen, auf daß man sich über deren Umfang ganz klar sei. Auch so wird man der Verlegenheit nicht entkommen, daß man bei manchen Werken nicht weiß, in welchem derselben ein solches unterzubringen ist; denn es giebt derartige, die eben für mehrere in gleicher Weise passen. Diese deshalb überall aufzuführen, hat zwar etwas für sich, möchte ich aber trotzdem keineswegs empfehlen. Einerseits verursacht das Nachsuchen in den Fächern, wo man ein fragliches Werk vermuten könnte, was man durch das ebenerwähnte Verfahren vermeiden will, immerhin keine allzu große Mühe,

ein solid gebundenes Heft oder Buch mit gutem Papiere kommen und numerire jede Seite. Nachdem man sich ferner gefragt, welche von den gewählten Gruppen voraussichtlich schneller, welche minder zu nehmen, schreibe man dieselben der Reihenfolge nach mit römischen Ziffern bezeichnet auf der ersten Seite zusammen, um bei jeder derselben zu bemerken, auf welcher Seite des Kataloges die Werke des betreffenden Faches zusammengestellt zu finden sind. Diese selbst führe man alphabetisch (nach dem Verfasser oder, wenn dieser nicht bekannt ist, nach dem Hauptsach- (Stich- oder Schlag-)Wort geordnet, auf und reihe die späteren Erwerbungen einfach an, bis man dieselben bei später eintretender Gelegenheit auch ins alphabetische System bringen kann. Oder man läßt bei der Anlage des Kataloges zwischen den einzelnen Büchertiteln gleich so viel Raum frei, um die nächstfolgenden Ankäufe an der betreffenden Stelle einreihen zu können. Ist dieser ausgefüllt, so steht zu dem nämlichen Zwecke noch die ganze linke Seite zur Verfügung, die eben dazu von Anfang ab bestimmt ist. Auf diese Weise wird jedes Werk gleich dort verzeichnet, wo man es nach dem alphabetischen System zu suchen hat. Die alphabetische Ordnung aber scheint mir in diesem Falle vor jeder anderen den Vorzug zu verdienen, wodurch in einem Kataloge die Vorteile des wissenschaftlichen und des alphabetischen gewissermaßen vereinigt werden. Was die Nummern der Nachträge anbelangt, so werden diese durch Exponenten ausgedrückt (am besten mit kleinen lateinischen Buchstaben). Bei dieser Art der Verzeichnung wäre endlich noch das Eine nach Möglichkeit zu berücksichtigen, daß auch allenfalls eintretende weitere Zwischennummern Platz finden. Wenn wir nunmehr fragen, welches der zwei beschriebenen Verfahren das richtigere sei, so müssen wir uns ohne Bedenken für das letztere erklären. Immerhin mag an kleineren Bibliotheken, die nur langsam wachsen, das einfache erstere angewendet werden, wo dadurch die Übersichtlichkeit nicht sehr beeinträchtigt, wo durch das spätere Umschreiben nicht allzuviel Zeit in Anspruch genommen wird. Auch kann in diesem Falle die höchste laufende Nummer innerhalb des Faches zugleich als die Anzahl der Werke in demselben gelten, während in jenem die Zwischennummern dazu gerechnet werden müssen. — Fahren wir nunmehr in der Fertigung unseres Kataloges weiter fort! Durch senkrechte Striche teilen wir jede Seite in mehrere Spalten, in denen außer dem vollständig genauen Titel des Werkes (mit Angabe des Verlegers, des Erscheinungsjahres, der Auflage und der Anzahl der Hefte, Bände u. dergl.), vor allem die oben bereits besprochene laufende Nummer (in arabischen Ziffern) und die Formatklasse, dann die Inventarnummer, oder, wo kein solches Buch vorhanden ist, der Preis desselben verzeichnet wird. Bringen wir zu all dem am Schlusse noch ein alphabetisches Autorenregister, so dürfte ein derartiger Katalog auch für eine größere Sammlung genügen. Wenn oder wo sich allerdings das Bedürfnis herausstellen sollte, sämtliche vorhandene Werke in dieser alphabetischen Weise zusammengestellt zu haben, mag der Autor genannt sein oder nicht, bleibt nichts anderes übrig, als einen eigenen alphabetischen Katalog einzurichten. Während nun der wissenschaftliche uns sagt, welche Werke die Bibliothek auf den einzelnen Gebieten besitzt, ist die Aufgabe des letzteren einzig und allein die, Antwort auf die Frage zu geben, ob ein dem Titel nach bekanntes Werk in derselben vorhanden. Zu diesem Zwecke braucht man natürlich den Titel nicht vollständig, sondern nur soweit, als es zur Charakteristik notwendig erscheint; von diesem wird auf die Seite des wissenschaftlichen Kataloges verwiesen, wo das fragliche Buch genauer verzeichnet zu finden, oder auch gleich auf dessen Nummern, um es

---

anderseits wird man auch dieses in den meisten Fällen umgehen, wenn man bei der Einreihung nach einem bestimmten System vorgeht. So muß man sich ein für allemal entscheiden, ob man z. B. überhaupt alle Lexika zusammenstellt oder nur die allgemeinen Inhalts, während man die ein spezielles Gebiet behandelnden wie Buchers Reallexikon der Kunstgewerbe bei diesem einstellt. Dasselbe gilt bei den Werken über Ornamentik im allgemeinen und einzelnen u. s. w. Wenn ich also weiß, welcher Grundsatz diesbezüglich an einer Bibliothek durchgeführt ist, so werde, muß ich auch jedes solche Werk an der betreffenden Stelle gleich suchen und — finden. Dagegen stehen wir sehr oft vor einer anderen Frage, die nicht so leicht zu lösen ist, ob wir nämlich ein vorliegendes Werk unter die über Geschichte oder die Vorlagewerke der Kunst und des Kunstgewerbes einordnen sollen. Um diese Frage entscheiden zu können, muß man notwendig eine gewisse Kenntnis von dem Inhalte desselben sich aneignen. Im übrigen dürfte nach meiner Ansicht vor allem auch der Punkt maßgebend sein, ob daselbst der Text oder die Abbildungen als die Hauptsache erscheinen.

so — ohne weiteres Nachschlagen — in den Regalen zu finden. Was die Titel sonst anbelangt, so ist ihre Reihenfolge ganz nach dem rein alphabetischen System durchzuführen. Und zwar ist dabei in erster Linie der Name des Verfassers maßgebend, wo kein solcher genannt ist und am besten auch, wo deren mehrere vorhanden, das erste Hauptnennwort (oder Substantiv) des Titels. Liegen mehrere Verfasser des nämlichen Familiennamens vor, so müssen die Vornamen berücksichtigt werden u. s. w. — Ferner darf ich des sogenannten Zettelkataloges wenigstens Erwähnung zu thun nicht vergessen. Wie die gebundene Form unbestreitbar für den Gebrauch des großen Publikums am praktischsten ist, so hat die obige für den inneren Bibliothekdienst und die Zwecke des Bibliothekars nicht minder große Vorzüge. Daher kann die Anlage und gewissenhafte Fortführung eines eigenen Zettelkataloges an größeren Anstalten nur empfohlen werden. Derselbe läßt sich nicht allein viel leichter und strenger in der systematischen Ordnung halten als der gebundene, sondern ist auch für die Zusammenstellung jedes anderen Kataloges ungemein günstig zu verwenden. Soviel über die eigentliche Büchersammlung.

Gehen wir nun zur Vorbildersammlung über, so vermögen wir uns dabei bedeutend kürzer zu fassen. Auch hier brauchen wir zunächst ein wissenschaftliches oder nach Fächern geordnetes Verzeichnis. Da aber, wie oben bereits gesagt, der praktische Zweck daselbst noch weit mehr in den Vordergrund tritt als bei der Büchersammlung, so werden wir bei der Katalogisirung das gesamte Material nach Gesichtspunkten verteilen, welche uns jegliche von den Besuchern der Bibliothek etwa gewünschte Sachen am schnellsten beisammen finden lassen und auch die sonstige Behandlung möglichst einfach gestalten. Wir können also bei der Gruppirung wohl den allgemeinen Grundsatz festhalten, der uns oben maßgebend gewesen, daß wir z. B. die Tafeln vorbereitenden oder allgemeinen Inhaltes und die Sammelblätter vorausschicken, während wir die ein spezielles Gebiet betreffenden Tafeln wieder unter sich geordnet folgen lassen und mit den sonst etwa nach vorhandenen schließen. Wir müssen ferner im Interesse der ganzen Einrichtung hier sogar sehr viel Abteilungen machen; doch werden wir diese — ohne weitere Über- und Unterordnung je nach ihrem inneren Zusammenhang — einfach nach dem aufgestellten System auf einander folgen lassen. Ich meine so, daß wir beispielsweise die einzelnen bildenden und technischen Künste in der üblichen Reihe nach einander vorführen, ohne jedoch die ersteren den letzteren unter dem Gesamttitel einander gegenüber zu stellen. Innerhalb dieser durch die Technik und das Material bestimmten Gruppen müssen wir dann allerdings wieder zusammenschreiben die Blätter, welche im großen Ganzen die nämlichen Gegenstände behandeln; dabei müssen von solchen, von denen voraussichtlich nur wenige Exemplare vorhanden sind und auch nicht viele dazu kommen werden, mehrere zusammengefaßt werden, um nicht durch allzu große Zersplitterung die Übersicht andrerseits wieder zu zerstören, welche man auf der einen Seite gewonnen. Wir können z. B. bei der Architektur Unterabteilungen machen wie: Säulen, Brunnen, Grabdenkmäler u. s. w., bei den Metallarbeiten: Kirchengeräte, Waffen und Rüstungen, Schmuck u. s. w. Die einzelnen Tafeln, welche dem Inhalte nach genau beschrieben werden, verzeichnen wir chronologisch oder nach Stilperioden. Also finden wir, so einfach und bequem es nur möglich ist, an einer Stelle vereinigt alles, was die Vorbildersammlung an irgend welchen gewünschten Gegenständen überhaupt besitzt. Was die abgekürzte Bezeichnung und die Numerirung betrifft, so könnten wir für die Hauptabteilungen große lateinische Buchstaben wählen, wenn wir es nicht vorziehen, dieselben durch die zwei oder drei ersten Buchstaben des Namens direkt zu kennzeichnen. Für die Unterabteilungen, die unter sich natürlich wieder alle gleich gestellt sind, wie ich eigens nachträglich noch bemerken will, wären allenfalls die römischen Ziffern, wie für die laufenden Nummern innerhalb derselben die arabischen zu empfehlen. Doch müßte auch hier wie bei der Büchersammlung für allenfalls eintretende Zwischennummern, die wieder mit Exponenten ausgedrückt würden, soweit als möglich, Raum gelassen werden. — Über den alphabetischen Katalog möchte ich hier nur sagen, daß derselbe die einzelnen Tafeln eben nach dem Gegenstande, resp. dessen Namen alphabetisch geordnet vorführt.

Zum Schlusse noch einige Worte über den Druck oder irgend eine andere Art der Veröffentlichung der Kataloge. Daß dieselbe im allgemeinen, soweit es die Verhältnisse der Biblio-

thek nur gestatten, im Interesse der Benützung derselben dringend gewünscht werden muß, unterliegt kaum einem Zweifel. Doch brauchen wir keineswegs den wissenschaftlichen und den alphabetischen Katalog drucken zu lassen, sondern nur den ersteren. Denn das Publikum kennt sehr häufig die Werke überhaupt nicht, die es für irgend einen vorliegenden Zweck giebt, geschweige denn, daß es gar die Titel derselben genau wüßte, wie es beim alphabetischen notwendig ist. Dasselbe will und soll aus dem Verzeichnisse erfahren, was auf jedem der in der Bibliothek vertretenen Gebiete für Werke zu haben sind. Diesem Bedürfnisse vermag einzig und allein der wissenschaftliche abzuhelfen. Aber auch da kann beim Drucke manches weggelassen werden, was beim geschriebenen Original vielleicht schwer vermißt würde. Zu all dem soll hier endlich auch dem Wunsche Ausdruck verliehen werden, daß von Zeit zu Zeit auch die neuen Erwerbungen in dieser Weise bekannt gegeben werden. Ob das innerhalb größerer oder kleinerer Perioden zu geschehen hat, hängt von dem Besuche, den Geldmitteln und anderen Verhältnissen ab.

Danaide (Tintenfaß).

Silber; hoch: 25 cm.

M. R. Wir führen umstehend einen kleinen Gegenstand vor, der wegen seiner vermittelnden Stellung zwischen Kunst und Kunstgewerbe ein besonderes Interesse beanspruchen darf. Die Figur, von Prof. Adolf Heer in Karlsruhe modellirt, unterscheidet sich durch den gemessenen Adel ihrer Erscheinung sehr wesentlich von dem Zuge, der heute in der Kleinplastik herrscht und darauf hinaus geht, mehr die koketten Bewegungen des Rococo oder aber den martialischen Charakter der dekorativen Kunst um 1600 wiederzugeben, als sich in ein eigenes sorgfältiges Naturstudium zu vertiefen.

Die Entstehungsgeschichte unseres kleinen Kunstwerks ist etwa folgende: Angeregt durch das Tintenfaß von Peter Vischer, das sich in einer englischen Sammlung befindet, welches eine nackte Frau neben einem großen Kruge stehend darstellt, sollte der Künstler eine ähnliche Komposition in moderner künstlerischer Auffassung zur Ausführung bringen. Die Figur Vischers ist aber dort in keinerlei Beziehung zu dem neben ihr stehenden Gefäß gesetzt, sie weist vielmehr nach oben, zur Bekräftigung des auf einem Täfelchen am Postament angebrachten Spruches: vitam non mortem recogita, „Denk an das (ewige) Leben, nicht an den Tod“.

Heer hat nun das Motiv der nackten weiblichen Gestalt und des Gefäßes beibehalten, aber die Komposition in jeder Hinsicht zu einer geschlossenen gemacht, indem er die Figur als Danaide faßte, sie durch eine anmutige Bewegung, die durch sämtliche Teile des feinen Körpers hindurch spielt, mit dem neben ihr stehenden Fasse in Verbindung setzte und so ein Motiv schuf, das für den Zweck, dem der Gegenstand dienen soll, ungemein glücklich gewählt ist: Die Ärmste hat das Faß eben gefüllt, und schon muß sie wieder schöpfen!

Die technische Ausführung rührt von Prof. Rudolf Meyer in Karlsruhe her, der es in wunderbarer Weise verstanden hat, durch sorgfältige Ciselirung und feine Verbindung von Weißsilber und Vergoldung dem Stück einen ganz besonderen Reiz zu verleihen.



Danaide (Tintenfaß).
Modellirt von Prof. A. Heer, ausgeführt von Prof. R. Meyer in Karlsruhe.



Randverzierung von einem orientalischen Einbande.

Bücherschau.

XII.

Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration, depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours, par Henry Havard. I. Bd. A—C. 4⁰. 512 zweispaltige Seiten mit 64 Tafeln und über 500 Textillustrationen. Paris, Maison Quantin. Frcs. 55.

Die kunstgewerbliche Litteratur Frankreichs ist reich an lexikographischen Werken ersten Ranges, und doch fehlte es bisher an einem Werke, das in didaktischer Weise den ungeheuren Schatz des Mobiliars im weitesten Wortverstande sichtete und mit historischer Kritik beleuchtete. Viollet-le-Duc beschränkte sich in seinem Dictionnaire du mobilier auf das Mittelalter und nicht immer gelang es seinem rekonstruirenden Eifer sich auf dem Boden der geschichtlichen Wirklichkeit zu halten. Zudem blieben ihm wesentliche Quellen der Erkenntnis verschlossen, und so großartig sein Werk dasteht, mannigfache Irrtümer und Unterlassungssünden schaden seiner Verläßlichkeit. Besser erging es der französischen Kostümkunde, sie fand in Quicherat und Demay überaus sorgfältige Bearbeiter. Des kürzlich verstorbenen Victor Gay vortrefflicher Glossaire archéologique wird leider Torso bleiben und erhält sich in engen zeitlichen Grenzen, der vornehme Dictionnaire de l'académie des beaux-arts endlich ist seit dem Jahre 1858 nicht weiter als bis zu dem Artikel „décoration" gediehen. Zudem ist es sehr ungleichartig und in kunstgewerblicher Hinsicht nicht detaillirt genug gearbeitet. Die Schwierigkeit, sich genaue Kunde von der Bedeutung und dem Wesen des Mobiliars und der dekorativen Künste der letzten vier oder fünf Jahrhunderte zu verschaffen, ist oft empfunden, häufig ausgesprochen worden. Henry Havard, der vielseitige Kunstschriftsteller, hat sich ein nicht noch genug anzurechnendes Verdienst erworben dadurch, daß er sich in langjähriger Mühe der überaus nützlichen Ausarbeitung eines umfassenden Nachschlagebuches unterzog. Das große Unternehmen der Quantinschen Verlagshandlung ist auf vier Bände quarto angelegt und seine vollständige Durchführung vollauf gesichert. Der zweite Band ist im Druck, der dritte im Manuskript vollendet und vom vierten nur noch ein geringer Teil zu bearbeiten; alle drei werden in zehnmonatlichen Fristen ausgegeben werden.

Beschränkte sich Havard auch nur auf das Mobiliar und die dekorativen Künste Frankreichs, so ist seine Leistung nach dem vorliegenden ersten Bande zu schließen doch eine außerordentlich umfangreiche. Ursprünglich beabsichtigte Havard nicht über das Jahr 1400 zurückzugehen, aber die Erwägung, daß die Kenntnis des französischen Kunstgewerbes im 14. Jahrhundert, dank vielfacher erst in den letzten Jahrzehnten erschlossenen Quellen, wesentlich erweitert worden ist und daß in dieser Periode gerade das spezifisch Französische in Mobiliar und Dekoration sich Geltung verschafft — forderte ein erweitertes Programm. Auch das ist als ein Vorzug des Werkes zu rühmen, daß es mit der Kunst des 18. Jahrhunderts nicht abschließt. Mit Recht bemerkt Havard: alle 25 Jahre sehen wir Stilnuancen werden und vergehen, die Bestimmung und Benennung so mancher Gegenstände wechseln, Dinge, die den Zeitgenossen unentbehrlich schienen, sind der nachfolgenden Generation bis auf den Namen unbekannt. Ein Beispiel für viele. In einem Lustspiel Beaumarchais' setzt sich der Held, Armand, in eine „bohémienne". Als kürzlich das Stück im Odeon aufgeführt werden sollte, verursachte diese bohémienne das größte Kopfzerbrechen und niemand wußte, was mit ihr gemeint war. Zahlreich sind solche Fälle, und die Sorgfalt, mit der Havard die Dokumente aller Art befragt hat, um uns Rechenschaft zu geben über die Bedeutung außer Gebrauch gekommener Möbel, verdient die wärmste Anerkennung. Von den chansons de geste bis zu

den an sachlichem Detail so reichen Romanen eines Honoré de Balzac und Gustave Flaubert hat er die weitschichtige Litteratur durchsucht, die Inventarien und Rechnungen sind in ausgiebigster Weise zu Rat gezogen worden. So brachte der Verfasser ein ungeheures Notizenmaterial zusammen. Es zu ordnen gab es zwei Wege. Entweder er arbeitete unter einer mäßigen Anzahl Stichwörter in der Art wie Viollet-le-Duc die sachlich zusammengehörigen Gegenstände zu einzelnen Monographien aus oder aber er knüpfte an jedes einzelne Wort die genaue Erklärung des Gegenstandes, entwickelte die Geschichte seiner Wandlungen und fügte diesen Mitteilungen eine Beschreibung der historisch bedeutsamsten Stücke bei. Diesen konkreten Weg hat Havard eingeschlagen, und wenn dies System auch weniger Raum giebt zu geistvollen historischen Erörterungen und kulturgeschichtlichen oder ästhetischen Folgerungen, so hat es doch den großen Vorzug, daß es das allein praktische ist. So sind auch die abweichenden Schreibweisen zu ihrem Rechte gekommen, so daß das Werk auch in philologischer Hinsicht das Meisterwerk Littré's ergänzen kann. Bei den Gattungsbezeichnungen haben auch technische Hinweise Platz gefunden.



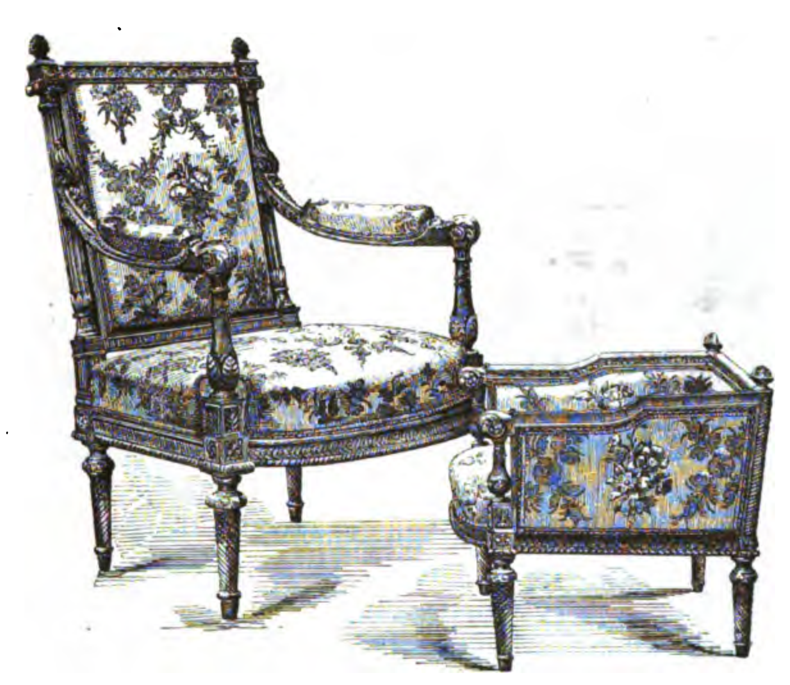
Aus Havard, Dictionnaire de l'Ameublement.

Große Sorgfalt ist auf die bildliche Anschauung verwendet worden. Nur durchaus beglaubigte Werke sind wiedergegeben worden, von trügerischen „Rekonstruktionen" ist Umgang genommen worden. Überall ist womöglich aus erster Quelle geschöpft worden. Miniaturen, alte echte Gemälde und Stiche haben um so

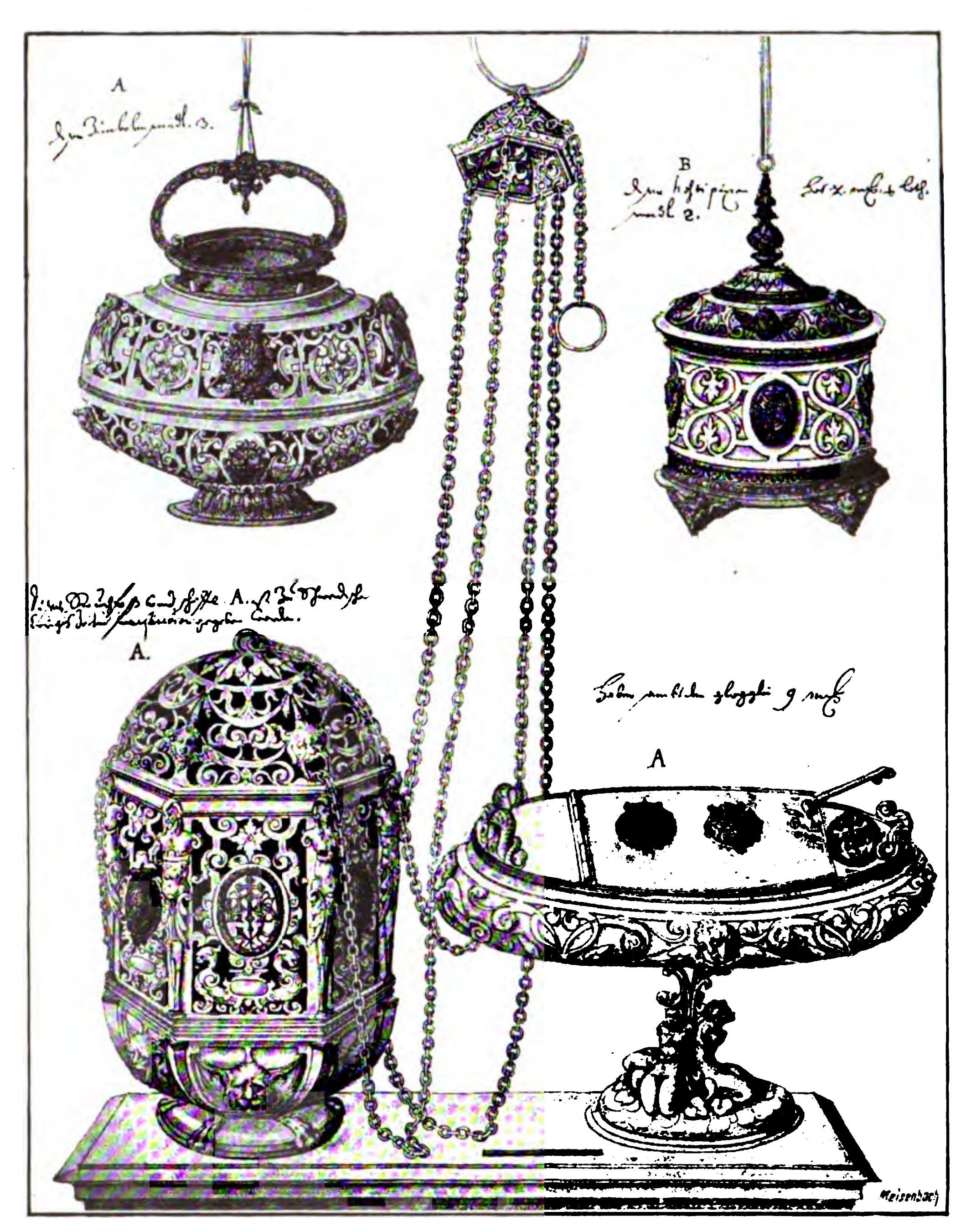
zahlreichere Berücksichtigung gefunden als sie uns das Mobiliar in engster Beziehung zum wirklichen Leben offenbaren. Außerdem sind natürlich authentische Werke des Kunsthandwerks in vortrefflichen Aufnahmen und in den verschiedensten technischen Reproduktionsweisen dem Texte beigefügt worden, und wenn wir hier ein tadelndes Wort anfügen, so betrifft es nur die die Einheit der künstlerischen Ausstattung zerreißende Verschiedenartigkeit der angewandten Reproduktionstechnik und an manchen Stellen den mangelhaften Bezug auf die Worte des Textes, den sie zu erläutern bestimmt sind. Ein Blick auf die Proben, welche dieser Anzeige beigegeben sind, wird die Tüchtigkeit des in der Illustration Geleisteten zur Genüge erhärten. Besonderes Lob verdienen die zahlreichen Farbendrucktafeln, sie sind von untadelhafter Sauberkeit.

Der Havardsche Dictionnaire bedeutet für die französische kunstgewerbliche Litteratur ein Ereignis von hohem Belang, er gereicht der rührigen Verlagshandlung und dem unermüdlichen Verfasser zu hohem Ruhme. Wir zweifeln nicht, daß das Werk auch bei uns zahlreiche Freunde seiner Unentbehrlichkeit halber finden wird. Wir empfehlen es jedem, den Beruf oder Neigung mit dem Kunstgewerbe verbinden — und unseren Verlegern und Kunstschriftstellern zu nacheiferndem Fleiße!

Richard Graul.



Aus Havard, Dictionnaire de l'Ameublement.



Darstellungen von alten Kirchengeräten der Michaeliskirche in München.

XIII.

Leopold Gmelin. Alte Handzeichnungen nach dem verlorenen Kirchenschatz der St. Michaels-Hofkirche. München 1888. Verlag v. Joseph Albert. 20 S. u. 30 Taf. Fol.

Ein Artikel des Verfassers in der Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins München hat schon vor einigen Monaten die Interessenten auf das Erscheinen der vorliegenden Arbeit vorbereitet. Es handelte sich darum, das alte gemalte Schatzverzeichnis der Michaels-Kirche in München zu ediren. Der Verfasser als ausübender Künstler hatte dabei vornehmlich die Praxis im Auge, welcher er in der That durch die Publikation eine ganze Reihe geschmackvoller, nicht überladener Vorbilder geschenkt hat; aber die Forschung geht keineswegs leer aus. Die Künstlergeschichte, die Geschichte

der Technik, die kirchliche Archäologie, die Kulturgeschichte erhalten nennenswerte Bereicherungen.

Für die Praxis müssen wir auf das Studium des Werkes selbst verweisen. Was die Künstlergeschichte anbelangt, so sei bemerkt, daß wir eine Arbeit von Christoph Lenker in Nürnberg und vielleicht auch eine von Wenzel Jamnitzer in Abbildung kennen lernen. Wir erhalten außerdem urkundliche Nachrichten über Widmann, Bernhart, Athemstett, Anthony und Wallbaum in Augsburg, sowie über mehrere der Kunstgeschichte nicht ganz fremde Münchner Meister. Auch die ältere Nürnberger Goldschmiedeschule wird in ihrer noch fast unbekannten Geschichte wenigstens durch eine Vermutung bereichert, indem ihr, vielleicht mit Recht, mehrere ältere Stücke, aus dem Besitze des Deutschen Ordens herstammend, zugewiesen werden.

Daß die kirchliche Archäologie aus einem Schatzverzeichnis des Überganges vom 16. zum 17. Jahrhundert etwas gewinnen könne, sollte man kaum erwarten; dennoch lernen wir eine neue Art von Altar-Schellen (Zimbeln) kennen, welche die Gestalt bauchiger Gefäße haben.[1])

Unter den Künstlern, welche aus dieser Publikation Nutzen ziehen werden, stehen in erster Reihe diejenigen, welche für Metall entwerfen. Es sei daher ausdrücklich bemerkt, daß auch der Kistler und der Sticker mit einigen ausgezeichneten Vorlagen bedacht sind.

Die Redaktion des Textes ist mit einer Sorgfalt gemacht, welche eine ganz besondere Anerkennung verdient. Durch mühevolle Forschung sind Maße und Gewichte der einzelnen Gegenstände festgestellt, durch sorgfältige Prüfung ihre Zusammengehörigkeit mit erhaltenen Arbeiten in verschiedenen Sammlungen herausgefunden.

Um diese Bemerkungen nicht zu schließen, ohne selbst einen kleinen Beitrag zu stellen, sei erwähnt, daß die Abkürzung „char." wahrscheinlich in chartularius oder chartophylax aufzulösen ist. Ferner wird die Auffassung des „idaea 6 Fl." gelesenen Postens vielleicht nicht allseitige Zustimmung finden. Daß in alten Rechnungen neben dem eigentlichen Arbeitslohn auch ein Betrag für den Entwurf vorkommt, ist durchaus nicht ungewöhnlich. Man kann im Gegenteil als Norm hinstellen, daß im 15. und 16. Jahrhundert bei besonders hervorragenden Arbeiten der Kleinkunst der Entwurf von einem Maler gemacht wurde. Hier aber möchte ich eher einen Nachtragsposten, vielleicht ein Trinkgeld für den Gesellen oder dergleichen, vermuten.[2])

Schällel wird wohl eher kleine Schale als kleine Schelle bedeuten.

Marc Rosenberg.

1) Ich ersehe eben aus einer Besprechung dieses Werkes von F. S. Mz., daß diese Form von Altarschellen schon im Mittelalter vorkommt. Ich habe leider noch keine gesehen.

2) Auf einem Bilde, das die Belagerung von Olmütz darstellt, steht: „Hanc ideam Delin: Ao. 1758 F. P." Vergl. Kat. der Maria-Theresia-Ausstellung. 4. Aufl. Wien 1888, Nr. 1052.

Kleine Mitteilungen.

Museen und Vereine.

Pforzheim. Der in der Generalversammlung des Kunstgewerbevereins am 19. März d. J. erstattete allgemeine Geschäftsbericht, bot ein erfreuliches Bild der Vereinsthätigkeit. Die Mitgliederzahl hat sich von 700 auf 900 erhöht, die Mustersammlung ist vermehrt, die Bibliothek neu geordnet worden. Die auf der letzten Generalversammlung gegebene Anregung, den Einfluß der Modejournale zur Hebung der Schmuckwarenindustrie zu gewinnen, hat in Fachkreisen freudige Zustimmung gefunden und bereits ist es gelungen, die Unterstützung jener außerordentlich einflußreichen Publikationsorgane in ansehnlichem Maße zu gewinnen. Sich die Mode, diese Weltmacht, dienstbar zu machen, ist zu neun Zehnteln das Geheimnis des Erfolges vieler Geschäftszweige. Leider konnte man oft den Grundsatz aussprechen hören, daß eine feine Dame keinen Schmuck trage. Was es nun bedeutet, wenn die großen Modeblätter bestimmt werden können, solchen Vorurteilen entgegenzutreten und auf vermehrten Konsum unserer Fabrikate hinzuwirken, das mag daraus berechnet werden, daß die Verbreitungszahl z. B. des „Bazar" 300000, der „Modewelt" 350000 in deutscher Sprache, außerdem mehrere Hunderttausende in fremden Sprachen beträgt. Ganze Industriezweige blühen auf oder verlieren ihr Brot, je nachdem ihnen die Mode günstig ist oder nicht. In Hanau, Stuttgart, Gmünd 2c. haben sich ebenfalls sofort Vereinigungen zu dem eben angedeuteten Zwecke gebildet, die mit der hiesigen in dauernder Verbindung bleiben werden. Es ist ge-

lungen, im „Bazar“ bereits eine Anzahl Schmuckdarstellungen mit begleitendem Texte vorzuführen. Auch in Pariser Zeitungen ist ein Vorstoß gelungen. Eine weitere Bethätigung der Vereinsbestrebungen boten die Freiburger und Karlsruher Ausstellung und die Vorbereitungen für die kommende Münchener Ausstellung. Außerordentlich anregend war der Vortragscyklus des Herrn Professor Dr. Gothein aus Karlsruhe über „Süddeutsche Kulturgeschichte mit besonderer Beziehung auf Pforzheim“. Auch die Veranlassung einer zweiten Vortragsreihe des genannten Herrn über die italienische Renaissance ist ein anerkennenswertes Moment in der Geschichte des letztverflossenen Vereinslebens. Nicht minder nutzbringend und anregend wirkten die kleinen Ausstellungen und die Mitgliederversammlungen. Die Konkurrenzausschreiben zur Gewinnung von Musterblättern haben sich zu einer stehenden Einrichtung gemacht. Erwogen wurde die Ermöglichung der Zustellung einer kunstgewerblichen Zeitschrift an jedes einzelne Mitglied, doch gebieten die großen Kosten (ca. 3000 Mk.), welche eine wesentliche Erhöhung der Beiträge bedingen würden, hiervon noch Abstand zu nehmen; doch soll diese Angelegenheit, ebenso wie der Plan der späteren Erwerbung eines eigenen Heims für den Verein und anderes nicht aus den Augen gelassen werden. — Der Kassenbericht konstatirt, daß das gesamte Vereinsvermögen Ende 1886 12 900 Mk. und Ende 1887 13 173 Mk. 17 Pfg. betrug. (Baar 5042 Mk. 47 Pfg., Bibliothek 4059 Mk. 90 Pfg., Mobilien 1185 Mk. 40 Pfg., und Mustersammlung 2885 Mk. 40 Pfg. Der 1888er Voranschlag verzeichnet in Einnahme 9692 Mk. und in Ausgabe 8550 Mk. Unter den Ausgaben figuriren u. a. folgende Posten: Beitrag zu Ausführungen über Bijouterie in Modezeitungen 1000 Mk., für die Kollektivausstellung in München 1000 Mk., für Bijouterie- und Mustersammlung 1500 Mk., zur Herstellung von Musterblättern 800 Mk., Vertrieb von Modellen durch Verlosung 100 Mk., Anschaffungen für die Bibliothek 800 Mk., zur Münchener Ausstellung und zu kleinen Verlosungen 500 Mk.

Rd. **Prag.** Das kunstgewerbliche Museum der Handels- und Gewerbekammer weist auch im Verwaltungsjahr 1888 erfreuliche Fortschritte auf. Als wichtigste Resultate des verflossenen Jahres bezeichnet der uns vorliegende Bericht selbst: die Abhaltung öffentlicher Vorträge und die Eröffnung der Bibliothek. Die Sammlungen selbst wurden um 1067 Nummern vermehrt, von denen 268 Stück geschenkt sind; auch in diesem Jahr bewährte sich der bekannte Kunstsammler A. von Lanna als hochherziger Gönner des Instituts. Die Bibliothek wurde gleich im breiteren Maßstabe angelegt, um wirklich Nutzen stiften zu können; sie zählte Ende 1887: 1168 Bände, die Vorbildersammlung 8038 Einzelblätter. Vorlesungen wurden von Prager und auswärtigen Kunstgelehrten in böhmischer und deutscher Sprache gehalten. Die Einnahmen betrugen fast 30 000 Gulden, meist in erheblichen Subventionen des Staates, Landes, der Stadt ꝛc. bestehend. — Dem geschmackvoll ausgestatteten Jahresbericht sind wie früher in einer Anzahl sorgfältig gearbeiteter Beilagen Verzeichnisse der erworbenen, geschenkten und geliehenen Gegenstände der Sammlung, Erwerbungen für die Bibliothek und Einzelblätter — letztere zählt allein an Titelblättern, Initialen, Randleisten ꝛc. fast 50 000 Blatt — und statistische Tabellen beigegeben.

Brünn. Das Mährische Gewerbemuseum beabsichtigt zur Feier des vierzigjährigen Regierungsjubiläums des Kaisers von Österreich während der Monate Oktober bis Dezember d. J. eine Kaiser-Jubiläumsausstellung in den durch Anbau zu erweiternden Räumen des mährischen Gewerbemuseums zu veranstalten. Die Ausstellung soll dasjenige zur Anschauung bringen, was seit dem Tage des Regierungsantrittes des Monarchen im Gewerbe und insbesondere in der Kunstindustrie Mährens „mustergiltiger, besser vollkommener und absatzfähiger geworden ist, und soll den Beweis liefern, daß trotz vielfacher Schwernisse das österreichische Gewerbe und vor allem das Kunstgewerbe dank der Fürsorge des Kaisers und durch eigene Kraft sich auf der Höhe der Zeit zu erhalten vermocht hat.“





Auflage 4780. **Kunstanzeiger** **Zeilenpreis 30 Pf.**

verbunden mit der „Zeitschrift für bildende Kunst" und dem „Kunstgewerbeblatt",
Centralorgan für die Bestrebungen der Kunstgewerbevereine.
Erscheint Mitte jedes Monats.

Druck von August Pries in Leipzig.



Norwegische Kirchenstühle aus dem Mittelalter.

Von H. Grosch in Christiania [1]).

Mit Illustrationen.

Eigentliche Stühle in der jetzigen Bedeutung des Wortes gehören in Norwegen zur Zeit des Heidentums gewiß zu den größten Seltenheiten oder waren wohl gänzlich unbekannt. Jedenfalls existirt kein einziger zuverlässiger Bericht aus der Zeit, wo von Stühlen gesprochen wird, wie auch keine Überreste von solchen vorhanden sind.

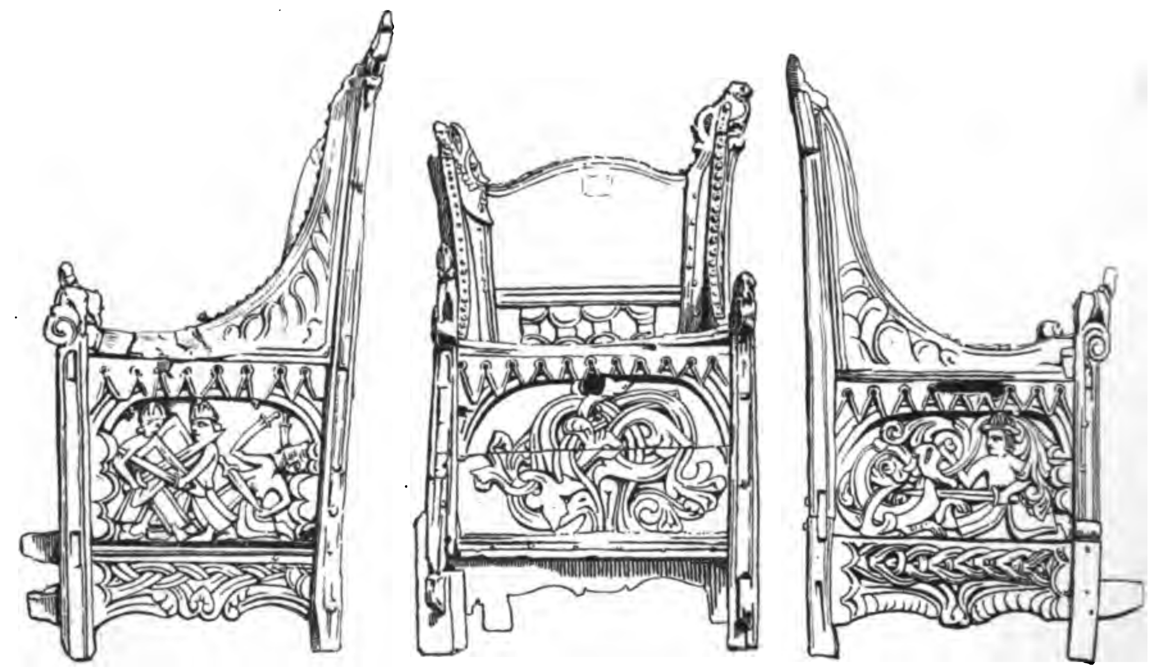
Selbst lange Zeit nach Einführung des Christentums um das Jahr 1000 kamen derartige Möbel in Privathäusern nur sehr selten vor; es war eben kein Bedürfnis dafür vorhanden. An den Wänden entlang liefen feste Bänke, und wurden mehr Sitzplätze gebraucht, brachte man an der anderen Seite der langen Tische bewegliche Bänke, die sogenannten „Forsäti" an. Noch im Jahre 1421 wird in dem Verzeichnisse der inneren Ausstattung eines Pfarrhauses wohl von Bänken gesprochen, aber keines Stuhles Erwähnung gethan, und in der Schilderung zweier Hochzeiten, die 1565 in Bergen, der damaligen größten und wohlhabendsten Stadt des Landes, im neuen Hause des königlichen Befehlshabers gefeiert wurden, findet sich keine Andeutung einer Änderung der Sitten in dieser Beziehung vor. Die Tischgäste hatten, wie es aus der Beschreibung bestimmt hervorzugehen scheint, alle ihre Plätze entweder auf den festen Bänken längs der Wände oder auf den davor gestellten beweglichen. Was hier von Privathäusern gesagt, trifft wohl im wesentlichen auch bei den Königshöfen zu. In den großen Sälen waren, den Beschreibungen nach, alle Sitze, der des Königs nicht ausgenommen, feststehend. Ein solcher fester königlicher Thronstuhl ist es wohl auch gewesen, der bei der Eroberung der festen Burg in Bergen im Jahre 1207 vom Baglerkönig Philippus dem Erzbischofe von Nidaros (Drontheim) geschenkt wurde. Für König Sverre selbst gefertigt, wohl zum Gebrauche in der großen Halle der von ihm aufgeführten Burg bestimmt und zum Geschenke an das Oberhaupt der Kirche für würdig befunden, ist er gewiß ein vorzüglich ausgeführtes prächtiges Stück gewesen.

Etwas anders ist in dieser Beziehung das Verhältnis in den Kirchen, bei welchen zwischen Schiff und Chor zu unterscheiden ist. Wie unsere Reiswerkskirchen (Holzbau aus Rahmenwerk mit aufrechtstehenden Bohlen) noch immer zeigen, waren im Mittelraum für die Gemeinde zuerst nur feste Bänke den Wänden entlang angebracht, während später auch wohl Bänke auf dem Fußboden frei hingestellt wurden. Im Chore dagegen kamen Stühle verschiedener Art vor. Hatten doch in den Kathedralen die Domherren hier ihre Plätze auf Stühlen von derselben Form wie anderswo, mit Lehnen, hohen Rücken und Baldachinen versehen, auch kamen, wie es scheint, in anderen Kirchen mit mehreren Geistlichen feste Sitzplätze für diese im Chore vor. Weiter war wohl im Chore der meisten Kirchen, doch kaum früher als seit Anfang des 14. Jahrhunderts, ein Beichtstuhl angebracht; daneben müssen aber auch, besonders in den

1) Bei der Ausarbeitung hat sich der Verfasser auf die verdienstlichen Forschungen des hiesigen Reichsantiquars Herrn N. Nicolaysen gestützt, der schon 1880 in seiner Abhandlung „Om vore Stole i Middelalderen" die schwierige Frage zum Gegenstande einer gründlichen Untersuchung machte.

kleinen Kirchen auf dem Lande andere bewegliche Stühle vorhanden gewesen sein. Alle die wirklichen Stühle, sieben ganze und Teile von drei anderen, die uns aus dem Mittelalter übrig geblieben, sind nämlich, mit einer einzigen Ausnahme, wo nur Vermutungen einer ähnlichen Herkunft nachweisbar, entweder aus Kirchen gekommen oder werden in solchen noch benutzt. Dies gilt ebensowohl von dem aus Professor Dahls Sammlung stammenden, jetzt Herrn Figdor in Wien gehörenden Stuhl, der sich ursprünglich in Gaarekirche in Thelemarken befand (in der sogenannten „Domkirche“ zu Boe, wie oft gedruckt zu lesen, ist er nie gewesen), wie von dem hier abgebildeten aus der Tyldalskirche in Osterdalen und den übrigen zum Teil nur stückweise erhaltenen aus den Kirchen zu Hiterdal, Rennebo, Krakvik, Skruthval, Hemsedal und Thorpe. (S. die Abbildung S. 179.)

Über die ursprüngliche Bestimmung dieser Stühle liegen keinerlei Berichte vor. Anzunehmen ist aber wohl, daß sie von dem Priester benutzt wurden. Ihre natürliche Erklärung findet diese Sitte darin, daß bei unseren sämtlichen Holzkirchen und auch den meisten der aus Stein gebauten eine eigene Sakristei fehlte, wo der Priester, wenn er während des Gottesdienstes gerade nicht beschäftigt war, sich aufhalten konnte. Es mußte also ein besonderer Stuhl für ihn da sein. Mehreren dieser Stühle ist übrigens von alters her der Name Brautstuhl oder Bräutigamsstuhl beigelegt, woraus vielleicht zu schließen wäre, daß sämtliche zum Gebrauch bei Trauungen als Sitze für die Braut oder das Brautpaar bestimmt waren, um so mehr, als bei den deutschen Minnesingern im 12. und 13. Jahrhundert von Brautstühlen (brûtstuol) im Chore gesprochen wird (siehe A. Schultz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, 1879, I. 492). Doch ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß der Name in Verbindung stehen kann mit dem altnordischem Worte bruda, die Rückenlehne auf Bank oder Stuhl, und also eigentlich nur einen mit Rückenlehne versehenen Stuhl bedeutet.



Stuhl aus der altnordischen Sammlung der Universität zu Christiania. Vorderansicht und Seitenansichten.

Obgleich aus verschiedenen Teilen des Landes kommend, zeigen die hier besprochenen Stühle doch meistens denselben Typus von schwerer, viereckiger Form mit senkrechten Eckpfosten, offenem oder kastenartig geschlossenem Unterteil und hoher, in mehreren Fällen etwas gebogener Rückenlehne. Die Sitze, bei drei Stücken für zwei Personen breit genug, sonst nur für eine bestimmt, sind sehr hoch angebracht, weshalb vorne ein Fußbrett oder Spuren eines solchen sich vorfinden. Das Material ist gewöhnlich Nadelholz, nur in einem Falle Birkenholz und

die Ausführung der Tischlerarbeit meistens sehr roh, von wenig Übung in dergleichen feineren Arbeit zeugend. Sie sind reich mit Schnitzereien verziert, auch an der Rückseite, ja, dort gewöhnlich mit besonderer Vorliebe, woraus mit Sicherheit zu schließen, daß diese Stühle zum Freistehen bestimmt waren. Die verhältnismäßig prächtige Ausstattung darf kein Wunder nehmen. Waren doch nicht nur die Portale und verschiedenen Teile der Innenarchitektur unserer Holzkirchen mit Schnitzereien bedeckt, sondern auch die feststehenden Bänke in derselben Weise verziert (siehe Abbildung auf S. 189).

Zur Feststellung der Chronologie dieser



Stuhl aus der altnordischen Sammlung der Universität zu Christiania. Rückenansicht.

Arbeiten ist man bei dem vollständigen Mangel aller Daten ausschließlich auf den Charakter der Ornamentik, die Trachten sowie die Art der Ausführung angewiesen, ohne doch hoffen zu dürfen, auf diesem schwankenden Boden unanfechtbare Resultate zu erreichen. Ist doch die ganze Chronologie unserer Reiswerkskirchen und ihrer Ornamentik noch zum großen Teile in Dunkel gehüllt. Im großen und ganzen genommen tragen die Formen sowie die Tier-, Pflanzen- und Flechtwerkmotive ein ausgesprochenes romanisches Gepräge. Der Rundbogen wird häufig benutzt, die romanischen Blattformen wiederholen sich immer, ebenso wie die eigentümlichen, in nordischer Art ausgebildeten phantastischen Tiergestalten eine ausgiebige Verwendung finden. Andererseits sind aber diese ornamentalen Formen teils mit solchen gotischer Art vermischt, teils ziemlich barock ausgebildet, während die Trachten und Ausrüstungsgegenstände keine Formen aufweisen, welche über die Mitte des 13. Jahrhunderts hinaus nicht vorkommen können. Dabei ist zu erinnern, daß die romanische Stilauffassung mit großer Zähig-



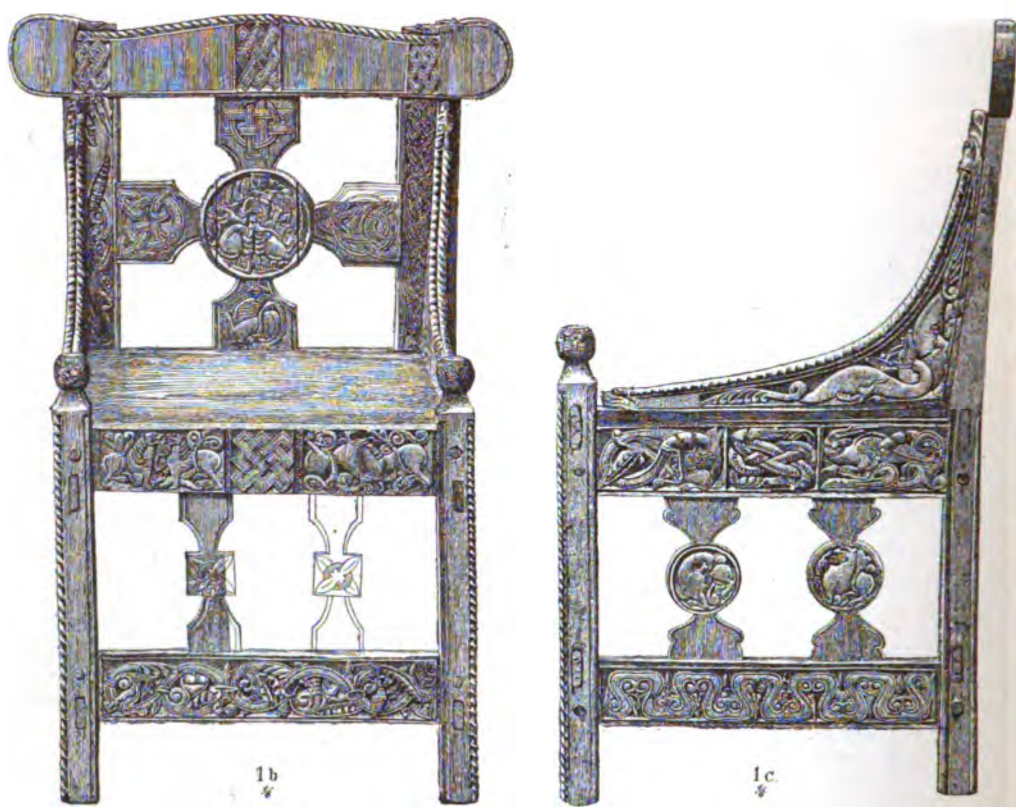
Seitenstück einer Bank aus der Kirche zu Thorpe in Hallingdal, jetzt in der Sammlung der Universität in Christiania.

keit im Norden festgehalten wurde und sich hier wie auf Island weit länger gehalten hat als irgendwo sonst, ja selbst heutigen Tages in unseren nationalen Holzschnitzereien immer noch nachklingt.

Nach alledem dürfte kaum einer dieser Stühle früher als aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts datiren, während mehrere gewiß bedeutend später, bis weit in das folgende Jahrhundert hinein ausgeführt sind. Es wird sich dies am besten durch eine genauere Betrachtung der einzelnen Stücke darlegen lassen.

Von der ganzen Gruppe wird im Auslande wohl nur ein einziger, der oben kurz ge-

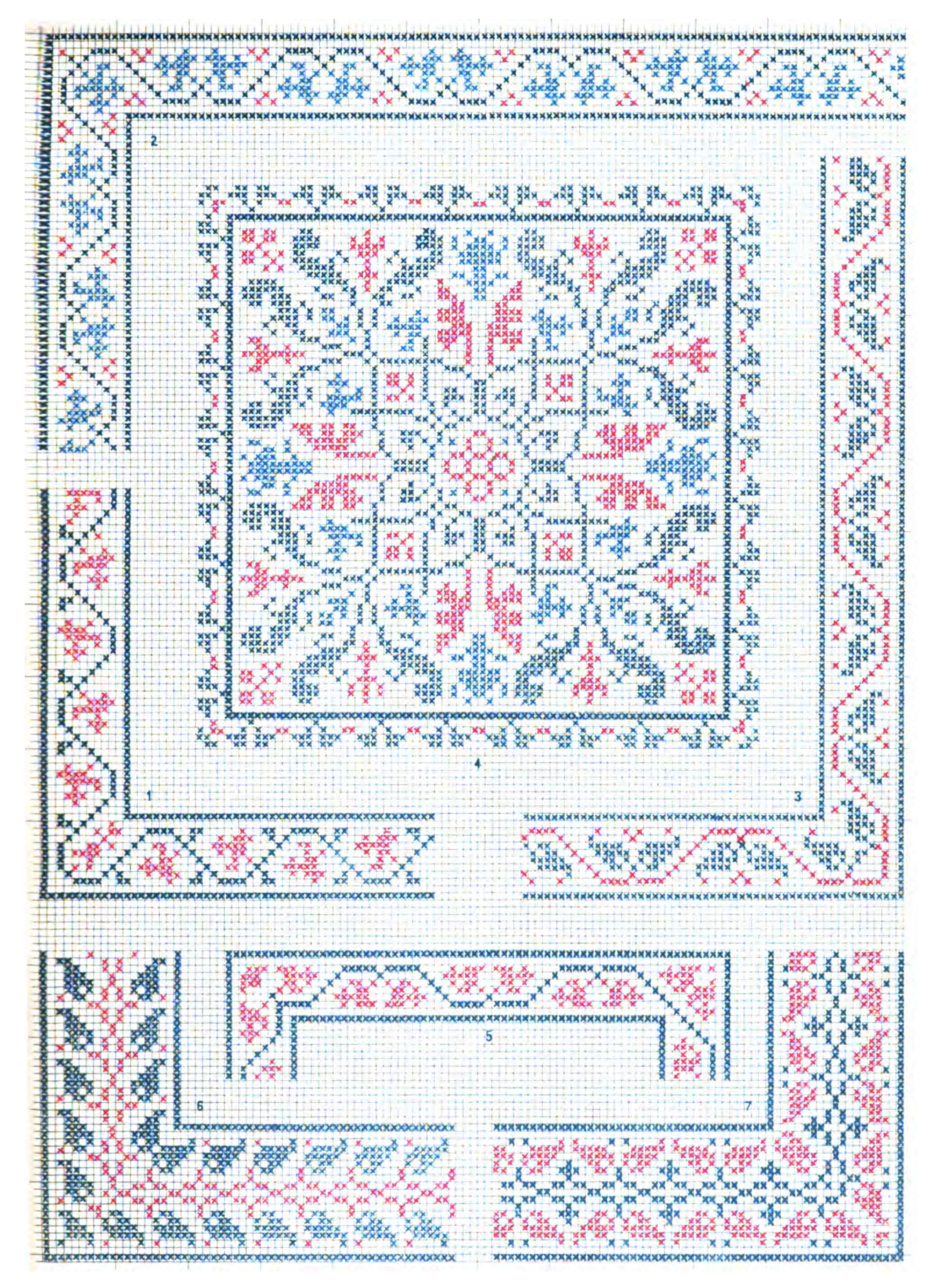
nannte, Herrn Figdor in Wien gehörende und mehrmals schon abgebildete Stuhl bekannt sein. Er hat eine gewisse Berühmtheit erreicht durch die zuerst vom früheren Besitzer, Prof. Dahl in Dresden, vor einem halben Jahrhundert ausgesprochene, später immer gewissenhaft wiederholte Hypothese über dessen ursprüngliche Bestimmung und die Bedeutung der an demselben dargestellten Figuren. Ohne weitere Begründung wird, nur auf die willkürliche Erklärung falsch zu erklären, wird es genügend sein, einen Blick auf die dargestellten Figuren zu werfen. Was man sieht, ist einfach eine Reihe von sechs stehenden Menschengestalten, die einander an der Hand halten. Auffallend ist das lange wallende Haar bei den drei Personen, von welchen zwei auch noch Schwerter tragen, während von den übrigen die eine, wie es scheint, kahlköpfig ist, die anderen mit niedrigen Hauben versehen sind. Daß diese Figuren eine Bedeutung haben, ist ja wohl



Stuhl aus der Kirche zu Tyldal in Österdalen, jetzt in der Sammlung der Universität in Christiania. Vorder- und Seitenansicht.

der an der Rückseite geschnitzten Figuren gestützt, der rasche Schluß gezogen, derselbe sei der oben besprochene für König Sverre ausgeführte, bei der Eroberung von Bergen 1207 vom Baglerkönig Philippus dem Erzbischof von Drontheim geschenkte und in der dortigen Kathedrale lange aufbewahrte Thronstuhl. Bei allen folgenden Gelegenheiten, selbst im Kataloge der Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände, Wien 1887, wird nachher auf Herrn Dahls Autorität hin der Stuhl einfach als „Thronstuhl aus der Domkirche (sic) Boe in Thelemarken mit nordischen Götter- und Heldengestalten" angeführt. Um diese Bezeichnung als möglich, ohne daß doch den hiesigen Archäologen bis jetzt gelungen, irgendwelche Beziehungen zur nordischen Mythe oder Sage zu entdecken. Dasselbe ist der Fall bei den weiter unten auf der Rückseite dargestellten, gegeneinander gekehrten beiden Reitern, deren einer in ein Horn bläst. Dagegen wird die Figur auf der einen Schmalseite als ein einen Löwen tötender Samson zu deuten sein. Die Stellung rittlings auf dem Löwen kommt auch sonst vor.

Sind also die nordischen Götter- und Heldengestalten nirgends zu finden, so schwindet damit auch die letzte Möglichkeit, die jeden anderen Anhalt entbehrende Hypothese länger auf-



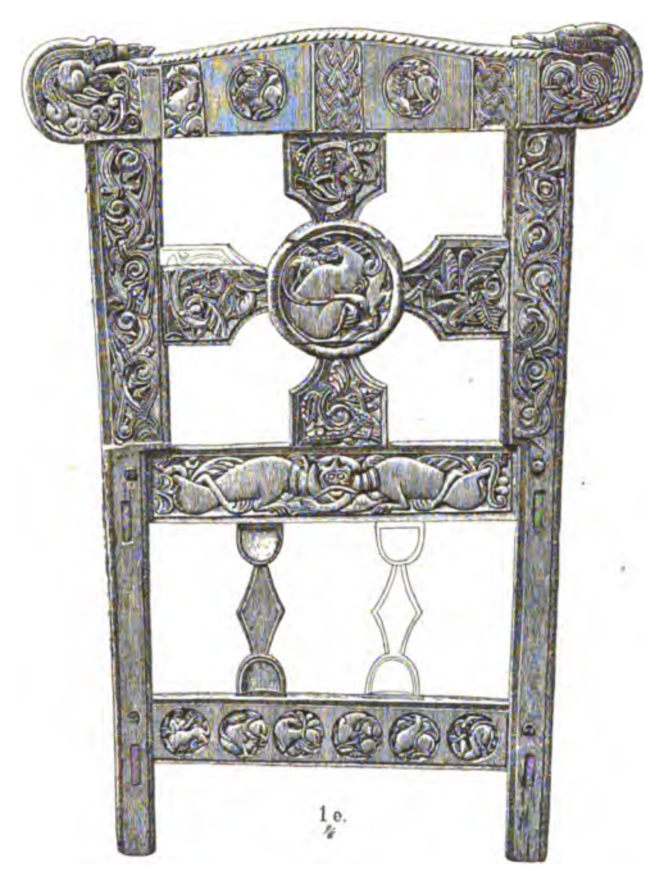
Probetafel

aus Scheffers, neue Muster-Vorlagen für farbige Kreuzsticharbeiten.

J. M. Gebhardt's Verlag (Leopold Gebhardt) in Leipzig.

recht zu erhalten. Könnte doch unser Stuhl, dessen einfache bäuerische Form außerdem einem Thronstuhle nur wenig ähnlich sieht, schwerlich mit dem betreffenden Stuhle König Sverre's identisch sein, der als das Wunderbarste alles Wunderbaren aus der großen Kathedrale hätte entfernt werden und seinen Weg nach der kleinen, abseits gelegenen Dorfkirche im anderen Ende des Landes hätte finden müssen.

um mit einer ähnlichen Säulengalerie, allerdings ohne Rundbogen, ausgefüllt. Der zweite dieser Stühle, jetzt im Besitze Sr. Maj. des Königs, ist wesentlich nur insofern verschieden, als der untere Teil kastenartig geschlossen, während sonst die ganze Behandlung denselben Charakter trägt. Vorne und an den Schmalseiten besteht die Verzierung in knotenartig verschlungenen, bandähnlichen Pflanzenzweigen mit romanischen Blät-



Stuhl aus der Kirche zu Tyldal in Osterdalen, jetzt in der Sammlung der Universität in Christiania. Rückseite.

Interessant genug ist er trotzdem und dürfte wohl dem 13. Jahrhundert angehören. Die Beimischung von gotischen Formen gestattet doch kaum die Arbeit weiter zurück als in die zweite Hälfte des Jahrhunderts zu setzen.

Letzterem Stuhle in den Hauptzügen sehr ähnlich, doch plumper und roher in Formen und Ausführung, sind die beiden aus der Kirche zu Hiterdal, ebenfalls in Thelemarken. Besonders hat der eine in der Kirche noch befindliche Stuhl ganz denselben Aufbau und dieselbe Konstruktion. Die Hinterpfosten gehen auch hier oben in Tierköpfe aus, und der offene Raum unten zwischen den Querhölzern ist rings-

tern, an der Rückseite dagegen in Schlangen, geflügelten Drachen und anderen Fabeltieren. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Darstellung an der Rückenlehne. In der Mitte steht eine männliche Figur mit gebundenen Händen, auf beiden Seiten von ineinander geflochtenen Schlangen mit offenen Rachen bedroht. Zu den Füßen liegt ein harfenähnliches Instrument. Die Schnitzerei stellt die bekannte Scene aus der Völsungasaga dar: Gunnar, Brynhilds Gatte, gebunden unter die Schlangen geworfen, spielt mit den Zehen die Harfe.

Es scheint dieser Auftritt aus der alten Sage die Volksphantasie lebhaft beschäftigt zu

haben, denn dasselbe Motiv wiederholt sich auf mehreren Kirchenportalen und Taufsteinen aus verschiedenen, weit voneinander entfernten Gegenden des Landes sowie aus den angrenzenden, früheren norwegischen Distrikten Schwedens.

Wenn auch hier und in der Verwendung von Drachen und Fabeltieren sich noch altertümliche, weit zurückgehende Motive erhalten haben, so zeugt doch die flüchtige, ungenaue Schnittweise ohne Kraft und Tiefe, die willkürliche, keinen festen Stil mehr besitzende Behandlung der Ornamentik sowie die kindliche Darstellung der Menschenfigur und der Tiere von einem schon weit vorgeschrittenen Verfall. Es dürfte deshalb die Arbeit wohl dem 14. Jahrhundert angehören.

Von einer weit einheitlicheren Wirkung ist der S. 176 u. 177 abgebildete Stuhl, (im Besitze der altnordischen Sammlung der hiesigen Universität), der einzige, dessen Herkunft aus einer Kirche bis jetzt nicht nachzuweisen war. Obgleich von derselben einfachen Konstruktion, zeichnet sich die wuchtige Form durch bessere Verhältnisse und schönere Linien vorteilhaft aus. Kräftig und energisch gebaut, wie von innerer Spannkraft belebt, macht der Stuhl einen äußerst charaktervollen Eindruck. Die großen Felder oben und unten sind z. B. nicht wie sonst geradlinig, sondern von flachen Halbbögen abgeschlossen und der Übergang zum horizontalen Sitze wird noch dazu durch eine ringsherum laufende ausgezackte Kante, wie von einem herunterfallenden Teppich vermittelt. Eine merkwürdige Ähnlichkeit hat übrigens diese Kante mit dem ostgotischen Zangenornament. Die Verzierungen umfassen Flechtwerk, Pflanzenmotive, Drachen und Figurscenen, alles aber lebhafter und frischer als sonstwo, die Pflanzen in vollem, organischem Wachstume begriffen, die Figuren in Aktion dargestellt. Auch lassen sich die einzelnen Scenen hier mit bestimmten mythischen oder historischen Begebenheiten in Verbindung bringen. Es ist dies bei der Darstellung auf der rechten Schmalseite der Fall (s. Abbildung S. 176), wo man einen Mann mit dem Schwerte einen Drachen durchbohren sieht, also wohl den in der älteren Edda besungenen mythischen Helden Sigurd, der den Drachen Fafner tötet. Denselben Auftritt mit mehreren anderen aus gleichem Mythenkreise finden wir mehrmals auch an unseren Kirchenportalen abgebildet.

Einzig in ihrer Art ist dagegen die Scene auf der linken Schmalseite (siehe S. 176), wo eine mit einer Krone geschmückte männliche Gestalt zu Boden gestürzt ist, von zwei Schwertern im Unterleibe und Halse durchbohrt, während links im Bilde zwei Bewaffnete miteinander kämpfen. Es entspricht diese Darstellung genau dem Berichte vom Falle des Königs Olaf des Heiligen bei Stiklestad im Jahre 1030. Nach der Erzählung von Snorre erhielt der König nach langem, heißem Kampfe zuerst eine Wunde im Fuße; nachdem er dann umgefallen und sein Schwert weggeworfen, wurde er von einem Speere, der unter die Rüstung in den Unterleib drang, durchbohrt und nachträglich noch von einem Schwerte in den Hals getroffen. Eine solche getreue Wiedergabe eines historischen Ereignisses kommt auf Schnitzwerken sonst nie vor und darf als äußerst merkwürdig bezeichnet werden. Der folgenschwere Tod König Olafs ist außerdem nur zweimal bildlich dargestellt worden, nämlich auf zwei Antependientafeln vom Ende des 13. Jahrhunderts, in Kopenhagen und Bergen befindlich. Um nicht wenig älter als diese beiden dürfte die hiesige Darstellung sein. Wichtig für die Bestimmung des Alters sind besonders die von den Kämpfenden getragenen Waffen, lange Schwerter, kegelförmige Helme und große, dreieckige Schilder, Formen die nach der Mitte des Jahrhunderts kaum mehr vorkommen können. Sieht man dies in Verbindung mit der ganzen Formengebung und dem Charakter der Ornamentik, darf wohl angenommen werden, daß die Arbeit in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ausgeführt sei.

Den sämtlichen schon geschilderten Stühlen weit überlegen, was Reichtum der Ornamentik und Feinheit der Ausführung betrifft, ist doch der aus der Kirche zu Tyldal in Österdalen, ebenfalls jetzt im Besitze der altnordischen Sammlung der hiesigen Universität (s. Abbild. S. 178 u. 179). Einen geradezu überraschenden Eindruck machen die leichten und zierlichen, halbwegs modernen Formen desselben, die im schroffen Gegensatze zu den massigen und schwerfälligen der übrigen stehen. Die Tischlerarbeit ist dabei verhältnismäßig sorgfältig und genau, von einer wohlgeübten Hand ausgeführt. Bewundernswert ist aber vor allem die große Erfindungskraft, die in den sicher und fest geschnitzten Verzierungen zu Tage tritt und keinen einzigen Punkt unberücksichtigt läßt, ja selbst für korrespondirende Felder immer neue Motive zur

Verwendung bringt, ohne die Grenzen einer maßvollen und wohldurchdachten Ornamentirung zu überschreiten.

Von gotischem Einfluß ist keine Spur zu entdecken, es trägt alles noch ganz den romanischen Charakter, ja es kommt hier zu Lande ein anderer Gegenstand kaum vor, der so viele der eigentümlichen Verzierungsmotive dieses Stils in sich vereinigt. Man begegnet hier ebensowohl Bandverschlingungen, Tauwindungen und Flechtwerk wie vegetabilischen Ornamenten und Tierdarstellungen. Ein erstaunlicher Phantasiereichtum tritt besonders in der Behandlung der in unserer nationalen Ornamentik so häufig vorkommenden Schlangen und Fabeltiere aller Art hervor. Miteinander kämpfende, ineinander verschlungene, sich drehende und windende, in wild phantastischer Weise umgebildete Löwen, Drachen und Schlangen erblickt man überall. Ein wahres Knäuel der verschiedensten, mit ungeheurer Wildheit sich beißenden und durcheinander windenden Tiere, zeigt das obere Rahmenstück der rechten Seite. Unter all den Phantasiegebilden findet sich ein mit rundem Schilde und kurzem Schwerte versehener, in ein Fabeltier mit langen Klauen auslaufender Kentaur sowie auch, merkwürdigerweise, ein naturalistisch wiedergegebener Bär vor. Von Menschenfiguren findet sich nur eine auf der inneren Seite der runden Platte des Rückenkreuzes. Es ist hier ein Mann im Kampfe mit zwei Ungetümen dargestellt; die sonst so feste und sichere Zeichnung hat sich aber hier nicht zurecht zu finden gewußt und die ganze Figur in kindlich naiver, halb phantastischer Weise wiedergegeben. Die Formen der Tracht und der Waffen sind nicht genau zu erkennen, was um so mehr zu bedauern, als ein fester Anhalt gerade in dieser Richtung hin von besonderem Werte sein würde. Treten wir nämlich an die Frage heran, aus welcher Zeit dieser Stuhl wohl herstammen kann, begegnen uns besondere Schwierigkeiten. Es scheint, als stehen die mehr ausgebildeten, feineren und leichteren Formen im Widerspruch mit der noch ganz rein erhaltenen romanischen Ornamentik. Der Verfasser sieht sich zur Zeit nicht im stande, diesen Widerspruch zu lösen oder eine haltbare Erklärung vorzuschlagen, doch hält er es kaum für möglich, daß Ornamente dieser Art, von solchem Reichtum und festem Stil, nach 1250 ausgeführt sein können.

Außer den bis jetzt besprochenen Stühlen existiren noch zwei solche von wesentlich demselben Charakter, die deshalb hier übergangen werden können.

Daß diese Arbeiten aus der nordischen Vorzeit in mehrfacher Beziehung ein bedeutendes Interesse besitzen und der allgemeinen Aufmerksamkeit auch außerhalb des Landes wert sind, hofft der Verfasser durch obige Schilderung dargelegt zu haben.

Neue Vorbilder für Stickerei.

Von A. Pabst.

Hierzu eine Tafel.

Die Erkenntnis, daß die weibliche Handarbeit in erster Linie berufen sei, den Sinn für das Schöne zu wecken, die Kunst im Hause zu pflegen und immer weitere Gebiete derselben an sich zu ziehen, hat ihre Förderung in eigenen Schulen, Vereinen, besonderen Werkstätten, vor allem durch gute Vorlagenwerke zur Folge gehabt. Es ist ein unbestreitbares Verdienst des österreichischen Museums, zuerst auf diesem Gebiete anregend gewirkt zu haben. Ebenbürtig stehen ihnen zur Seite, aber unübertroffen an Erfolg, die zuerst im Verein mit Julius Lessing, dann allein unternommenen Publikationen der Verlagsbuchhandlung von Franz Lipperheide in Berlin, Publikationen, welche durch Vorzüglichkeit des Inhalts, Zweckmäßigkeit der Ausstattung und außerordentliche Billigkeit einen fast beispiellosen Erfolg erzielt haben. Die „Muster altdeutscher resp. altitalienischer Leinenstickerei“ haben eine Verbreitung gefunden wie vielleicht kein zweites Musterbuch der Welt, und ihr Einfluß erstreckt sich nicht bloß bis in die kleinsten Nester unseres Vaterlandes, sondern weit über dessen Grenzen hinaus. Diese Musterbücher enthalten nur Vorlagen für Kreuzstich; sie bringen im wesentlichen alte Muster, teils

von erhaltenen Stickereien genommen, teils alten Musterbüchern meist mit geringeren Änderungen entlehnt. Sie zeichnen sich vor allem durch strenge Innehaltung der Grenze aus, welche dem Kreuzstich durch die Technik gesetzt ist, nehmen im übrigen auch hauptsächlich darauf Rücksicht, daß der Kreuzstich in erster Reihe zur Verzierung von Leinenzeug verwendet wurde und werden soll, lassen also bei der Musterung das schöne Grundmaterial zur Geltung kommen.

Inzwischen hat die Technik eine Ausdehnung nach vielen Seiten — vielleicht nach allzu vielen hin erfahren. Es sind u. a. besondere Stoffe gewebt, welche ausschließlich zum Schmuck den Kreuzstich erfordern. Zur Verzierung größerer Flächen und längerer Bahnen fand man die alten Muster zu kleinlich und mühsam: man erfand daher neue und „schwungvollere“.

Von derartigen modernen Mustersammlungen liegen uns zwei vor. Die erste von W. Fröhlich[1]) will „schwungvollere, elegantere und reichere“ Muster geben, als die alten sind, und enthält eine ganze Reihe hübscher Muster, die teilweise mehr der Weberei als Stickerei dienen dürften. Der Einführung von Naturformen jedoch, die an einzelnen Stellen versucht ist, widersetzt sich die Technik ganz unbarmherzig, so daß diese Muster als verunglückt zu betrachten sind. Die zweite Sammlung von A. Scheffers[2]) enthält eine große Menge der mannigfaltigsten, zum Teil ganz verschiedenartigen Muster, welche unter Leitung des Herausgebers von Damen entworfen sind. Im allgemeinen schließen sich diese Entwürfe den alten Mustern an und halten auch mehr die von der Technik gezogenen Grenzen inne. Dabei sind jedoch auch von anderen Seiten Motive herangeholt, so von Flachmustern des Orients, maurischem Ornament u. a. m. Auch in der Verwendung von Farben ist der Herausgeber weiter gegangen, wodurch er eine reiche, oft prächtige Wirkung erzielt hat. Im Vorwort giebt er Rechenschaft über Entstehung und weist auf die Verwendbarkeit der Muster hin, Hinweise, die in Schule und Haus wenigstens bei vorgerückterem Können gewiß mit Erfolg benutzt werden dürften. Die beiliegende Tafel giebt eine Probe der Muster und der Ausstattung des Werkes.

Neben den Kreuzsticharbeiten sind Stickereien in Stilstich in letzter Zeit besonders beliebt geworden: die Leichtigkeit, für diese Technik Muster zu komponiren, die ausgiebige Verwendbarkeit zu allen möglichen Zwecken, die schnell von der Hand gehende Arbeit haben diese Technik schnell zu Ehren gebracht. Namentlich in England fand der Stilstich unter reichlicher Verwendung von Naturformen, die nur leicht in der Art japanischer Muster stilisirt werden, und zwar zuerst in der Royal school of art-needlework Pflege und von hier aus weiteste Verbreitung. Es bedarf auch nur einer geringen Anweisung und eines mäßigen zeichnerischen Könnens, um Muster für diese Technik zu erfinden. Eine Anleitung dazu giebt ein Heft von W. Fröhlich[3]), welches sich auf Bordenmuster beschränkt: auch hier viel Naturformen, zum Teil leicht stilisirt, in kurzem Rapport oft recht anmutige Motive bietend. (Vergl. die Kopfleiste auf S. 190.) Bei einzelnen Borden sieht man deutlich die Einwirkung amerikanischer Tapetenmuster, einige derselben gehen über das Erlaubte hinaus. Auf jeden Fall ist dies Vorlagenwerk überaus nützlich, und es wäre wunderbar, wenn es außer weiter Verbreitung nicht zahlreiche Nachfolger fände.

Erfordern Kreuz- und Stilstich nur eine gewisse Geschicklichkeit der Hand, um wirkungsvolle Arbeiten zu erzeugen, so verlangen die auch in der Technik schwierigeren Zweige der Kunststickerei, wie Aufnäharbeit, Plattstich, Gold- und Silberstickerei, Filet ꝛc. schon etwas mehr zeichnerisches Können und einen sichern Geschmack. Die vornehmste dieser Techniken, mit welcher die reichsten u. prächtigsten Wirkungen zu erzielen sind, die Aufnäharbeit, hat erst in dem letzten Jahrzehnt wieder Aufnahme gefunden. In den Zeiten des Mittelalters und der Renaissance weit verbreitet und in höchster Blüte, trat sie in späterer Zeit hinter leichter und billiger herzustellende Arten zurück. Denn sie ist eine kostbare Technik, welche edles Material: Sammet und Seide erfordert, um reiche Wirkungen zu

1) Neue farbige Kreuzstichmuster von W. Fröhlich. 16 Tafeln in farbigem Druck. Berlin, Ernst Wasmuth.

2) Neue Mustervorlagen für farbige Kreuzsticharbeiten. Herausg. v. A. Scheffers. 40 Tafeln mit 350 Figuren sowie beschr. Text. Leipzig, J. M. Gebhardts Verlag 1887. 10 M.

3) Neue Bordenmuster für Stickerei und Weberei von W. Fröhlich. 20 Taf. in Fol. Berlin, Ernst Wasmuth.

erzielen. Will man zu erfreulichen Leistungen mit der Aufnäharbeit gelangen, so ist vor allem Anschauung erforderlich: man muß eine Anzahl guter alter Stücke dieser Gattung gesehen haben, um zu wissen, worauf es bei der Herstellung ankommt. Solche alte Arbeiten sind jedoch nicht allzu häufig und nur in größeren Museen dem Studium zugänglich. Auch hier ist wieder die Verlagsbuchhandlung von Franz Lipperheide in Berlin rühmend zu nennen, welche seit Jahren in der „Modenwelt" gute Muster in dieser Technik veröffentlicht und zur Neubelebung derselben wesentlich beigetragen hat. Eine ausführliche Anleitung zu derartigen Arbeiten jedoch fehlte bisher. Sollte sie von Nutzen sein, so waren neben farbigen Vorlagen möglichst in Originalgröße, auch genaue korrekte Musterblätter, Angaben über Technik, Material, Verwendung — kurz ein Apparat nötig, der sehr umfassend auch die Publikation sehr kostspielig machen mußte. Ohne ein weiteres Interesse an der Sache, ja ohne Opfer selbst ließ sich ein solches Vorlagenwerk nicht herstellen. Dieses Opfer gebracht zu haben, ist das Verdienst von Franz Lipperheide, dessen kunstsinnige Gemahlin Frau Frieda Lipperheide unter dem Gesamttitel: Die dekorative Kunststickerei. I. Aufnäh-Arbeit [4]) ein mit wahrhaft fürstlicher Pracht ausgestattetes Vorlagenwerk erscheinen läßt. Die Einrichtung dieses Werkes zeigt, wie alle Arbeiten der Verfasserin, von ihrem eingehenden Verständnis für das, „was not thut". Es ist durchaus darauf angelegt, der Praxis zu dienen, erfüllt alle die Forderungen, die wir oben kurz angedeutet haben. Besonders dankbar werden die Bewohner kleiner Städte, denen nicht die großen, alle entsprechenden Bedürfnisse führenden Magazine offen stehen, die überaus lehrreich und deutlich illustrirte Textpartie über das „Material und seine Anwendung" anerkennen. Die Farbentafeln, welche die alten Arbeiten in voller Treue auch mit den durch Abnutzung im Lauf der Zeit erlittenen Schäden — die allerdings oft zu besonders reizvoller Wirkung des Ganzen beitragen — wiedergeben, sind über alles Lob erhaben. Daneben wird das Muster auf besondern Beilagen in korrekter Zeichnung gegeben — kurz hier liegt nicht bloß ein Vorlagenwerk, sondern zugleich ein Prachtwerk ersten Ranges vor. Wünschen wir ihm nachhaltigen Erfolg, damit Herausgeberin und Verleger uns recht bald mit der in Aussicht gestellten Fortsetzung erfreuen mögen!

Mit einem breit angelegten Werk [5]) tritt die Inhaberin des bekannten verdienten Stickerei-Instituts, Frau Elise Bender hervor, welches sich der vielgequälten Monogramme annehmen und brauchbare, vor allem stickbare Monogramme in großer Auswahl und verschiedenster Ausstattung liefern will. Man wird der Herausgeberin, die mitten in der Praxis steht, schon glauben dürfen, daß sich in all den zahlreichen Vorlagenwerken auf diesem Gebiet nur wenig wirklich ohne weiteres verwendbare Monogramme finden. In vorliegendem Werke wird vom Standpunkte der „Weißstickerei" ausgegangen, was nicht hindert, die Monogramme auch in Seide oder Gold auszuführen, ebenso wie sie auch für andere gewerbliche Zwecke verwendbar sind. Vermieden ist alles, was nicht stickbar ist, und das die klare Erkennbarkeit des Buchstabens hindernde Beiwerk. Die Buchstaben sind hinsichtlich der Techniken so gezeichnet, daß keine Stickerin im Zweifel über die Ausführung sein kann. In diesem Umstande dürfte ein besonderer Vorzug dieses Werkes liegen, da es das erste Unternehmen dieser Art ist, welches zu Stickereizwecken von einer Stickerin von Profession gezeichnet ist. Was das Arrangement betrifft, so ist jedes einzelne Blatt so eingerichtet, um den vollständigen Bedarf für einfache und elegante Haus- und Leibwäsche in nicht zu verändernden Originalgrößen zu decken. Durch den Verkauf einzelner Blätter kommt die Verlagsbuchhandlung den Bedürfnissen der Stickerinnen, Schulen und Werkstätten entgegen. Bei Auswahl resp. Herstellung der Monogramme würden künftig die alten guten Vorlagen des 17. und 18. Jahrhunderts mehr zu berücksichtigen sein, welche der Verfasserin wohl in Wiesbaden nicht zugänglich waren.

4) Die dekorative Kunststickerei. I. Aufnäharbeit. Imp. Folio mit 2 Farben-, 2 Mustertafeln und 2 Beilagen sowie Textheft mit zahlreichen Holzschnitten. Preis 15 M.

5) Das Stickereimonogramm. Für Ausführung in Gold-, Seiden- und Weißstickerei. Entworfen von Fr. Elise Bender, Hofkunststickerin in Wiesbaden. Etwa 30 Liefg. à 3 M. Einzelne Tafeln à 80 Pf. Leipzig, Hoffmann & Ohnstein.



Teil des Bandes von Loreto (vergl. S. 180).

Die Renaissance in Belgien und Holland.

Mit Abbildungen.

Das Studium der Architektur und des Kunstgewerbes in den Niederlanden ist im Vergleich zu der forschenden Sorge um die Malerei der Vlämen und Holländer zu kurz gekommen. Nicht daß es diesen Gebieten an allgemeiner Wertschätzung gefehlt hätte; im einzelnen auch ist ihnen die in den Niederlanden musterhaft betriebene archivalische Forschung heilsam gewesen und unschwer ließen sich einige vorzügliche, von im guten Sinne lokalpatriotischem Eifer diktirte Studien über hervorragende architektonische Werke und besonders über einzelne Zweige des Kunstgewerbes namhaft machen. So Treffliches aber in dieser fragmentarischen Gestalt namentlich für die mittelalterliche Kunst geschehen ist, das Urteil über die wichtige niederländische Renaissancebewegung, über ihre charakteristischen Erscheinungsformen und Wirkungen auf die Nachbarländer ist großenteils noch schwankend, unsicher und unbegründet. Seltsame Anschauungen stehen einander gegenüber, und noch hat niemand sich der dankbaren Aufgabe unterzogen, sorgfältig zu prüfen, was ihnen Richtiges zu Grunde liegen mag. Vor einigen Lustren tauchte eine mit vielem Selbstbewußtsein vorgetragene Meinung auf, welche nach Spanien als das Mutterland wies, um die eigentümliche Entwickelung der niederländischen Früh-Renaissance zu erklären, und der findige Autor wußte seine These vom stilo plateresco mit solchem Brustton siegesgewisser Überzeugung vorzutragen, daß ihn eine Akademie krönen zu müssen glaubte. Andre wieder wußten den Siegeszug italienischer Formenwelt im 16. Jahrhundert so darzustellen, als ob es zuerst den Niederländern gelungen wäre, dank besonderer Bevorzugung, sich des neuen Geistes zu bemächtigen, um dann als gütige Geber den Nachbarn im Westen und Osten — wie vorher im 14. (Skulptur) und 15. Jahrhundert (Malerei) — die Elemente zu weiteren Renaissancebildungen davon abzulassen. Wollte man nur sorgfältig die verschiedenen Entwickelungsphasen der niederländischen Renaissance gegeneinander halten in räumlicher und zeitlicher Begrenzung, dann würden wir gern das besondere Wahre im allgemeinen Irrtum anerkennen. Aber hier ist nicht der Ort, die Frage des nähern zu erörtern, wir begnügen uns, darauf hingewiesen zu haben, wie sehr so widersprechende Äußerungen eine Revision der Akten notwendig machen. Auch wären wir außer stande, diese Frage endgültig zu lösen und wir müssen die schnelle Antwort jenen Weisen überlassen, welche über alles Auskunft zu erteilen wissen. Noch sind zu viele Detailfragen zu lösen, gerade für die niederländische Kunst des 16. Jahrhunderts. Das gilt für die Geschichte aller Kunstzweige, für die Malerei sowohl wie für die Architektur, Skulptur und das Kunstgewerbe. Gerade für die Behandlung dieser Zeit tiefer Wandlungen der künstlerischen Phantasie hat der Eifer der heimischen Forscher, in Belgien zumal, nachgelassen. Das 14. Jahrhundert, das 15. zuhöchst ist ihnen das nec plus ultra historischer Betrachtung. Zu dieser beklagenswerten Vernachlässigung gesellt sich der Mangel an verläßlichen inventarischen Aufnahmen des Denkmälerschatzes — Wauters' vortreffliches Unternehmen steht noch in den ersten Anfängen — und erst in allerjüngster Zeit ist begonnen worden, bildliche Darstellungen der hervorragendsten Monumente in umfassenderem Sinne zu veröffentlichen.

Die „Renaissance in Belgien und Holland", welche Franz Ewerbeck im Verein mit mehreren Fachgenossen seit dem Jahre 1884 herausgiebt [1]), ist für den Forscher von nicht

1) Ewerbeck, Franz, Die Renaissance in Belgien und Holland. 1884—1887. E. A. Seemann Band 1—3. Fol. à 36 M.

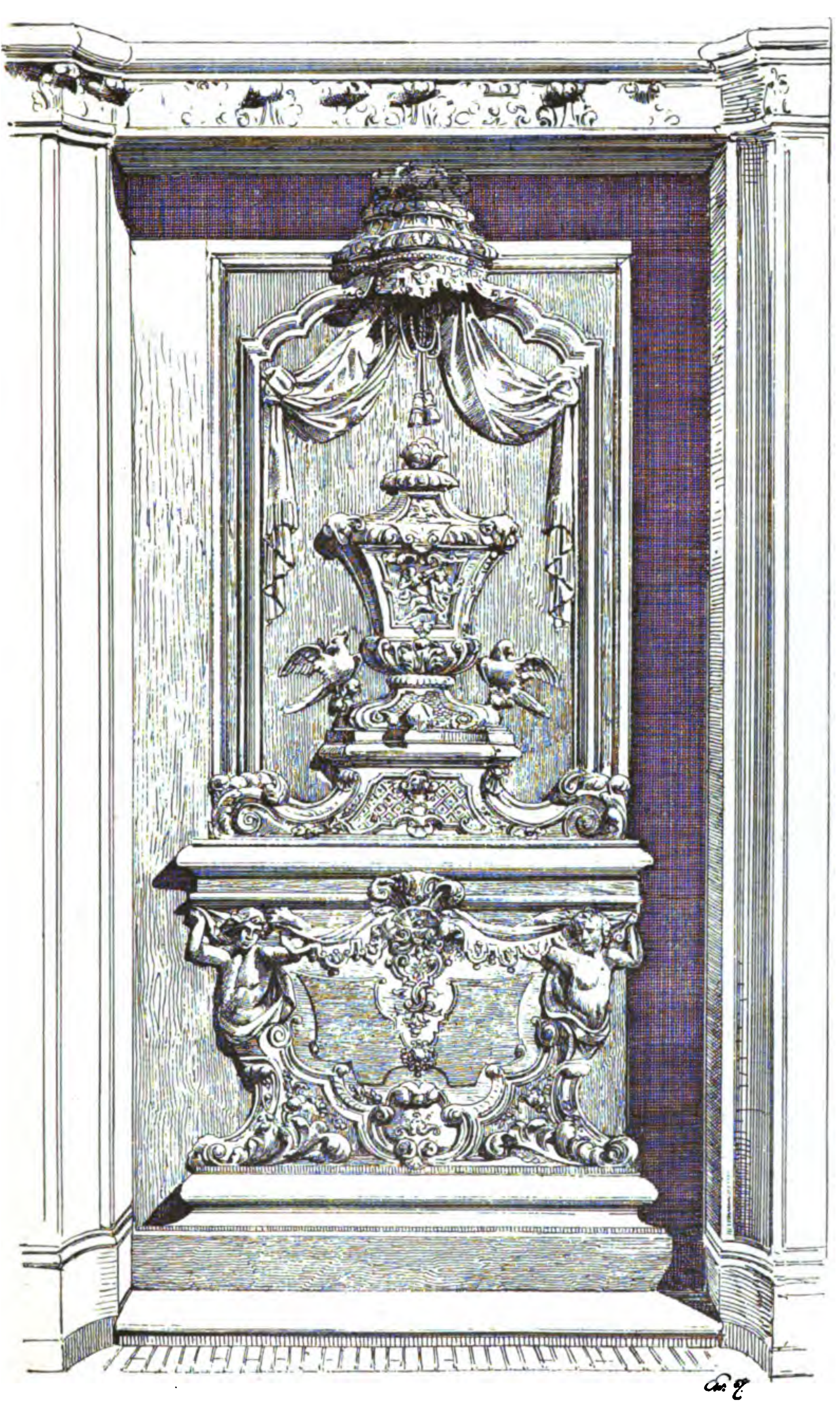
minderer Bedeutung wie für den ausübenden Architekten und Freund der Renaissance diesseits der Alpen. Denn das dürfen wir offen bekennen, die Früh-Renaissance der südlichen Niederlande und die spätere der nördlichen Landschaften zeichnen sich aus durch einen Reichtum edelster Formenbildung und eine Mannigfaltigkeit vorbildlicher Motive, wie sie nur die bevorzugtesten Kunstgefilde Deutschlands vereinzelt aufzuweisen haben. Das hängt zusammen mit der sozialen Stellung von Flandern und Brabant bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts besonders unter der Regierung der Margareta und mit dem Aufschwung Hollands im 17. Jahrhundert. Zwar kamen drangvolle Zeiten, welche die Lebenskraft des Volkes auf harte Proben stellten, erbitterte Kämpfe, welche seine Stätten verwüsteten, herrliche Denkmäler der Kunst zerstörend — und doch ist der Schatz der erhaltenen Kunstwerke in Belgien wenigstens größer als der, welcher sich bei uns und in den nördlichen Niederlanden bis auf unsre Zeit gerettet hat. Es war eine notwendige und dankbare Arbeit, das zerstreute Material zu sammeln und in bildlicher Darstellung zu vereinen. Daß bei einem Werke, welches zunächst die praktische Absicht, den vorbildlichen Wert, die fördernde Anregung im Auge behält, der künstlerische Standpunkt bei der Auswahl maßgebend war, ist selbstverständlich. Und diese Auswahl ist nicht so beschränkt, daß sie nicht auch dem Bedürfnisse des Historikers entgegenkäme. Immerhin hätte die Rücksicht auf gewisse historisch wichtige Monumente, namentlich solche, welche Renaissance und Gotik im wechselseitigen Austausch zeigen, der Sammlung eine wertvolle Beigabe gegeben. So bleiben wir für diese Dinge auf recht mangelhafte ältere Veröffentlichungen angewiesen. Manches bringen freilich auch Van Ysendicks Documents classés bei, anderes wieder ist überhaupt noch nicht aufgenommen worden oder in den älteren photographischen Aufnahmen mit dem besten Willen nicht mehr aufzutreiben. Und dann, wenn auch dem rein formalen, künstlerischen Interesse zunächst Rechnung getragen werden soll und muß, selbst dann dürfen wir wohl hoffen, daß es sich der Verfasser mit dem in den drei vorliegenden Bänden Gebotenen nicht wird genüge sein lassen. In entlegenen Ortschaften, wie in dem vom Schicksal arg mißhandelten Dixmude in Nordwestflandern oder in Tournai



Kapitäl und Fuß einer Säule aus Herzogenbusch.



Pokal im Rathaus zu Kampen.



Thürverkleidung in Utrecht.

Womb bei Rosendael, Nivelles, Gheel, Hoogstraeten, harren herrliche Werke flandrischer Renaissance, bis eine Künstlerhand sie rühmend ans Licht zieht, allen Freunden der Kunst zu Danke. Nicht nur historisches Interesse ist es, das es uns wünschenswert erscheinen läßt, auch einzelne Orte, die Ewerbeck bereits untersucht hat, von neuem zu besuchen: der nach immer neuer Anregung lechzende Architekt und Kunsthandwerker wird es dem Herausgeber danken, wenn er in einem vierten Bande ergänzende Aufnahmen veröffentlichen wollte. Im Brügger archäologischen Museum, im Musée de la Porte de Hal zu Brüssel, im Utrechter Museum fehlt es nicht an trefflichem Material.

Soweit die Auswahl; was die künstlerische Darstellung anlangt, so ist sie durchaus sorgfältig und geschmackvoll, sie übertrifft bei weitem die große Mehrzahl der Aufnahmen in Ortwein-Scheffers großem Sammelwerk. Auch das Format ist größer und die Ausstattung besser. Wenn die Gesamtaufnahme großer Monumente, wie des Haler Altars von Jehan Mone, des mächtigen Tabernakels von Cornelis de Vriendt in Leau, oder endlich des Bredaer Grabmals von Engelbert II., zu einer etwas skizzenhaften Zeichnung verleiteten, haben es Ewerbeck und seine Mitarbeiter Albert Neumeister, Emil Mouris und Henri Leeuw nicht versäumt, durch sehr korrekte Detailaufnahmen die summarische Anschauung zu ergänzen. Besonderes Lob verdienen die technischen Beigaben, die Grundrisse von Bauwerken und Mobiliarstücken, doch hätte, namentlich für die Bauwerke, in dieser Hinsicht wohl etwas mehr gegeben werden dürfen. So wären einige Pläne von Bürgerhäusern wohl noch am Platze gewesen. Der Text, welcher in deutscher und französischer Sprache die Lieferungen begleitet, beschränkt sich nicht auf kurze beschreibende Erläuterungen, hier und da ist auch versucht, die kunstgeschichtliche Stellung der einzelnen Monumente des nähern zu bestimmen. Eine streng wissenschaftliche beschreibende Darstellung lag ebensowenig wie eine systematische Anordnung nach historischen Gesichtspunkten in dem Plan des Werkes, und so müssen wir es verzeihen, wenn im einzelnen diejenige Verläßlichkeit mitunter mangelt, welche nur das genaueste Detailstudium zu bieten vermag. Der Kenner niederländischer Architekturgeschichte weiß aber, wie schlimm es gerade damit bestellt ist und wie wenig Befriedigendes die zunächstliegenden Arbeiten bieten. Es genüge die Bemerkung, daß in mehreren Fällen die historischen Nachweise einer Revision bedürfen, daß hingegen die stilkritischen Bemerkungen Ewerbecks alle Beachtung verdienen.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Reichhaltigkeit des Werkes; sie ist etwas bunt zusammengewürfelt, aber sie giebt schon jetzt in ihrer Gesamtheit ein treffliches Bild. Breda macht den Anfang: seine Kathedrale, welche die Holländer so nüchtern geweißt und eingerichtet haben, ist ein wahres Museum herrlichster Renaissancegrabmäler, die hervorragendsten hat Ewerbeck sorgfältig aufgenommen. Heft 2 führt uns nach Antwerpen, dessen Musée Plantin dem Dekorateur und Möbeltischler Mustergültiges darbietet: Mobiliar, Thüren und Vertäfelungen aus der späteren Renaissanceperiode aus dem endenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert. Auch aus dem dunklen Versteck des Steen sind kunstgewerbliche Gegenstände hervorgeholt worden. Heft 3 und 4 bringen Dortrechter Backstein-Fassaden und Fassadenteile, vor allem aber in vielen Detailaufnahmen das herrliche Chorgestühl des Jan Terwen in der großen Dortrechter Kirche. Der Antwerpener und Mechelner Architektur sind die Hefte 5 und 6 gewidmet, aber auch Möbel und Kamine besonders aus Mecheln (Palast der Margareta von Österreich, Altertums-Museum) haben Platz gefunden. Aufnahmen von Ypern und Haag endlich beschließen mit dem 7. und 8. Heft den ersten Band des Werkes.

Nicht minder vielseitige Anschauung bietet der zweite Band. Hal mit dem großen Altar Jehan Mone's macht den Anfang, und dieses Werk, sowie die sich anschließende herrliche Windfangthür van Schelbens im Audenaerder Rathaus sind zwei der lautersten Denkmale der frühen, mit italienischer Formenwelt prunkenden Renaissance. Stilistisch vorgerückter sind die Aufnahmen aus Löwen, Gouda und Delft, welche Heft 9 und 10 abschließen. Was Heft 11 und 12 bringen, entstammt holländischem Boden: Harlem, Enkhuizen, Hoorn, Alkmaar, Franecker, Leiden und Amsterdam. Namentlich der Kunsthandwerker wird hier reiche Ausbeute finden. Heft 13 und 14 wieder versetzen uns nach Brabant und Flandern. Suerbempde mit einem berühmten Tabernakel von Cornelis de Vriendt, Leau mit dem noch mehr gepriesenen Tabernakel desselben Künstlers werden uns hier in

sorgfältigen Zeichnungen vorgeführt. Schade, daß das großartigste Werk der Renaissance in Brügge, der Kamin des Frans de Bruges noch aussteht, aber wir hoffen, daß der vierte Band das Versäumte nachholen wird. Holländische Werke, zumeist aus der zweiten Hälfte des 16. und der ersten des 17. Jahrhunderts aus Leiden, Harlem, Hoorn, Delft, Heeswijck, Herzogenbusch, bilden in Heft 15 und 16 den Schluß des zweiten Bandes.

Der dritte Band ist soeben vollständig erschienen. Herzogenbusch und Zalt-Bommel kommen in Heft 17 und 18 zu vollem Rechte. Besondere Beachtung verdient die Kanzel in der Herzogenbuscher Kathedrale. Das folgende Doppelheft (19 und 20) ist dem denkmalreichen Nymwegen gewidmet. Die Hefte 21 und 22 ergänzen diese Aufnahmen und gesellen ihnen Arnheimer, Venloer und namentlich Utrechter Renaissancewerke hinzu. Auch ein treffliches barockes Werk — im Stile Louis XIV. —, das wir S. 187 reproduzieren, hat sich unter die Darstellungen gedrängt. Die Schlußhefte 23 und 24 endlich führen uns nach holländisch Friesland und bringen den Reichtum Kampens an Werken edelster Renaissance zur Darstellung.

So bietet der Verfasser eine Fülle der Anschauung und Anregung, dem Forscher zur bequemen Handhabe, dem Praktiker zum Vorbild und deutschem Fleiße zur Ehre.

Richard Graul.



Rückseite einer norwegischen Bank (13—14. Jahrhundert.) (S. Seite 177).



Aus: Fröhlich, „Neue Bordenmuster für Stickerei und Weberei". (Vergl. S. 182.)

Bücherschau.

XIV.

C. A. von Drach, Ältere Silberarbeiten in den königl. Sammlungen zu Kassel. Mit urkundlichen Nachrichten und einem Anhang: der Hessen-Kasselsche Silberschatz zu Anfang des 17. Jahrhunderts und seine späteren Schicksale. VIII. und 46 S. Text nebst 21 Tafeln in Lichtdruck. In 250 Exemplaren gedruckt. Marburg, N. G. Elwertsche Verlagshandlung. Prachtausgabe 60 Mk. Gewöhnliche Ausgabe 42 resp. 36 Mk.

A. P. Kassels Name ist in aller Munde, wenn von niederländischer Malerei die Rede ist; so selten die Eingeborenen das Galeriegebäude betreten, so besucht ist es von Fremden. Über den Schätzen im Obergeschosse und ihrem Weltruf sind die Kunstwerke, welche im „Unterstock" eine (recht bescheidene) Aufstellung gefunden haben, fast vergessen, wenn sie heute auch besser zur Geltung kommen als früher in den öden Hallen des Museum Fridericianum. Nur der Kunstfreund, den Beruf oder Neigung zu eingehenderem Studium der Werke alter Kleinkunst nach Kassel führt, weiß, welche Schätze das Galeriegebäude außer den Gemälden birgt. Diese geringe Bekanntschaft der Kasseler Sammlung hat ihren Grund zum Teil wohl darin, daß von Kassel aus niemals etwas geschehen ist, die Sammlung bekannter zu machen. Der kleine „Führer" von Lenz ist ein recht brauchbares Buch bei Besichtigung der Sammlung, außerhalb derselben kann man wenig damit anfangen. Auch sind vor einer Reihe von Jahren eine Anzahl Gegenstände photographirt worden, doch scheint bei der Auswahl mehr der Geschmack der Photographen als der Beamten gewaltet zu haben: von den wichtigen Stücken sind nur eine verschwindende Anzahl in diese übrigens wenig verbreitete Photographienausgabe aufgenommen.

Und doch hätte diese Abteilung der Kasseler Sammlungen eine würdige Publikation längst verdient, nicht bloß wegen der Kostbarkeit der Stücke und ihrer Verwendbarkeit als Vorbilder in unseren Tagen, sondern auch aus dem Grund, weil über den früheren und jetzigen Bestand weit zurückgehende urkundliche Nachrichten vorhanden sind. Nur wenige Sammlungen können sich dessen rühmen: so das Dresdener historische Museum und Grüne Gewölbe, sowie die kaiserlichen Sammlungen zu Wien. Es bedarf keines Hinweises auf den Wert derartiger alten Inventare für die Geschichte der betreffenden Sammlungen, der Herkunft der Stücke &c.; sie enthalten aber auch weiter wichtige Beiträge zur Kulturgeschichte, haben uns Namen und Zweck manches Gerätes aufbewahrt, geben Aufschluß über Sitten und Gewohnheiten vergangener Zeiten — kurz enthalten ein nach allen Richtungen hin lehrreiches und wertvolles Material.

v. Drach druckt zwei solcher Inventare des Hessen-Kasselschen Silberschatzes ab: das des Landgrafen Moritz 1613 und seiner zweiten Gemahlin Juliane von 1607. Beide sind neue Beweise von der für unsere heutigen Begriffe ganz unerhörten Fülle von altem Silbergerät, welche ein Fürstenhaus vor dem dreißigjährigen Krieg zu besitzen pflegte. Mochte auch ein Teil eigentliches Tafelgerät, also ohne künstlerischen Wert, ja geradezu eine Art Fami-

lienschatz sein, den man in Zeiten der Not realisiren konnte, so finden sich darunter doch auch zahlreiche Kunstwerke in Edelmetall, die durch Erbschaft oder Schenkung, als Beute oder infolge Liebhaberei einzelner Fürsten durch Kauf in den Schatz gekommen waren. Gegen die Masse des hier Verzeichneten — wovon man sich nach den oft recht charakteristischen Benennungen im einzelnen sehr wohl ein Bild machen kann — bleibt alles, was uns davon erhalten, ist ein elender Rest. In Einleitung und Anhang liefert der Verfasser vortreffliche Erläuterungen zu diesen Inventaren, wodurch ihre Bedeutung weit über die Grenzen der Lokalgeschichte gerückt wird.

Neben dem vollständigen Abdruck der erwähnten beiden Inventare giebt der Verfasser Auszüge aus verschiedenen anderen älteren und zwar soweit sich die betreffenden Partien auf erhaltene Stücke beziehen. Diese Stücke, durchweg die Perlen der Kasseler Sammlung, werden zugleich in vortrefflichen Lichtdrucken nach Aufnahmen von L. Bickell vorgeführt. Dabei ist auf praktische Verwendbarkeit der Blätter in erster Linie Rücksicht genommen, indem die Objekte, wenn nötig, in verschiedener Ansicht gegeben sind und derart zur Anschauung kommen, daß sie fast wie geometrische Ansichten wirken, die Maße können zum Teil direkt an den Lichtdrucken abgegriffen werden. So werden die berühmte „Kasseler Kanne“ als der „Catzenelnbogisch Wilkomb“, das weniger bekannte hochinteressante Porzellangefäß in gotischer Fassung (wenn ich nicht irre, hier zum erstenmal), die Sickingenschen „eingesetzten“ oder „niedertrechtigen“ Becher, das prachtvoll von Elias Lenker gefaßte Straußenei, eine ganze Anzahl gefaßter Eier und Muscheln, bekanntlich eine Force der Kasseler Sammlung, Trinkgefäße in Form von Tieren, ein Horn, der sogenannte Darmstädter Becher, und ein Becher mit der Büste Gustav Adolphs auf dem Deckel uns auf den Tafeln vorgeführt. Die Annahme v. Drachs, daß von letzterem Becher mehrere Exemplare verfertigt seien, findet durch das Vorhandensein eines zweiten Bechers in Leipzig ihre Bestätigung. Für die Unterschriften der Tafeln hat der Herausgeber durchweg die in den alten Inventaren vorkommenden, zum Teil sehr bezeichnenden Benennungen gewählt, von denen wir oben schon eine anführten. Überhaupt ist neben der Sorgfalt und Gründlichkeit auch die geschmackvolle und sinnige Ausstattung des Werkes besonders hervorzuheben, an welcher wohl auch dem Verleger ein Anteil gebührt.



Der sog. Darmstädter Becher von 1627, verfertigt von Paul Birckenholtz in Frankfurt a. M.

Die Publikation soll — falls sie Anklang und Autor und Verleger ihre Rechnung dabei findet — als der Anfang eines größeren Unter-

nehmens gelten und führt sich als solches durch den Titel ein:

„Urkundliche Nachrichten über noch in den königlichen Sammlungen zu Kassel vorfindliche Kunstgegenstände aus altem landgräflich hessischen Besitz. Nach archivalischen Quellen bearbeitet und mit Abbildungen herausgegeben von C. Abhard v. Drach.“ Für das nächste Heft sind die astronomischen Kunstuhren des Landgrafen Wilhelm IV. in Aussicht genommen, und es sollen nach und nach die meist noch gar nicht, zum Teil nur in ungenügenden Abbildungen und Photographien veröffentlichten Schätze der genannten Sammlungen in einer den Anforderungen der Jetztzeit entsprechenden Weise abbildlich vorgeführt werden, begleitet von einem über Erwerbung und sonstige Schicksale Nachricht gebenden Texte, welcher die Ergebnisse von mehrjährigen Studien des Verfassers im kgl. Staatsarchive zu Marburg enthalten wird.

XV.

Verein Ornament, Entwürfe und ausgeführte Arbeiten seiner Mitglieder. (Heft I.) 6 Blatt Fol. in Mappe. Selbstverlag des Vereins. Jährlich 3—4 Hefte à 12 Mk.

P. — Der Verein „Ornament“ ehemaliger und jetziger Schüler des königl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin tritt an seinem zwölften Stiftungsfest mit einer prächtig ausgestatteten Publikation in die Öffentlichkeit. Die Mittel dazu gewährte dem Verein der Ertrag eines Festes zur Feier der Vollendung des ersten Jahrzehnts seines Bestehens: die Verwendung zur Herstellung vorliegenden Prachtwerkes ist gewiß ein erfreuliches Zeichen ernsten Strebens, zumal die Aufgabe selbst keine leichte war und trefflich gelöst ist. Das erste Erfordernis zu jeder Publikation, nämlich etwas der Veröffentlichung Wertes zu besitzen, ist im „Ornament“ allerdings genügend vorhanden: sind doch zahlreiche ältere Mitglieder heute in hervorragenden Stellen an großen Kunstanstalten thätig oder stehen an der Spitze eigener Geschäfte, deren Namen weit über die Weichbildsgrenze Berlins hinaus einen guten Klang haben. Es galt also, hier nicht zu suchen, sondern nur auszuwählen. So konnten die 6 Blatt des vorliegenden ersten Heftes aus den verschiedensten Zweigen des Kunsthandwerks genommen werden: Dekorationsmalerei, Kunsttischlerei, Porzellan und Bronzearbeit, dekorative Plastik, Malerei auf Seide sind durch vortreffliche Arbeiten vertreten. Auch das Vorsetzblatt und der Umschlag sind von Mitgliedern gezeichnet. Für die Ausstattung des Werkes selbst waren im Verein geschulte Kräfte vorhanden: so konnten sämtliche Tafeln — bis auf ein von Albert Frisch in Berlin im Farbenlichtdruck mit bekannter Meisterschaft ausgeführtes Blatt — in der Werkstatt zweier Mitglieder des Ornament Fiedler und Wiese in Berlin hergestellt werden, wobei Lithographie, Zinkotypie und Radirung in gleich vollendeter Weise zur Anwendung gekommen sind. Wir geben auf S. 193 als Probe von Inhalt und Ausstattung den Abdruck einer Tafel, welche uns von dem Verein freundlichst zur Verfügung gestellt ist. Man kann dem Verein zu dem Erstlingswerk nur aufrichtig Glück und Erfolg wünschen Von letzterem wird wohl die Fortsetzung abhängen, der wir mit Interesse entgegensehen. Den buchhändlerischen Vertrieb des Werkes hat die Firma Dierig & Siemens, Berlin übernommen.

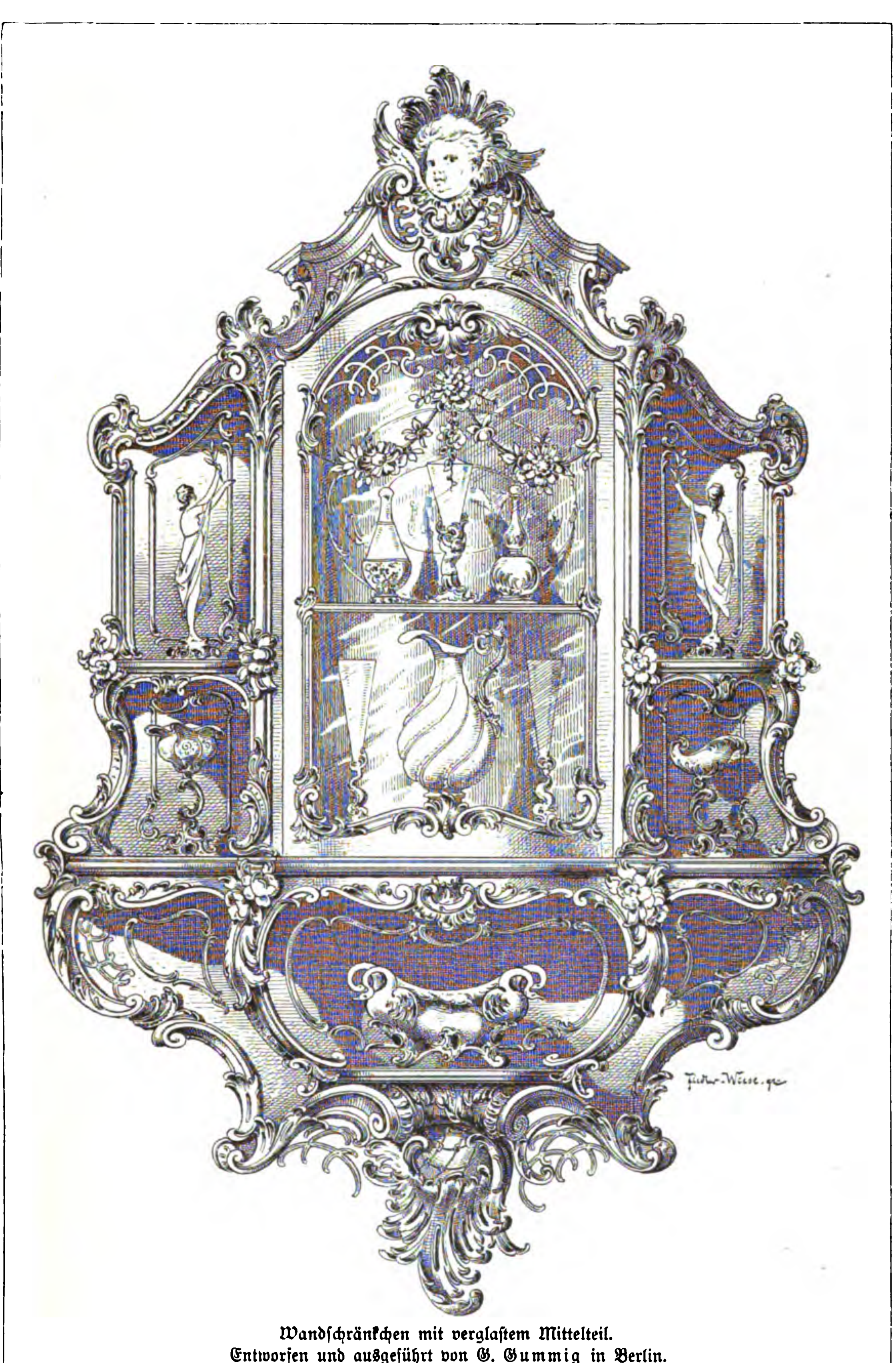
Kleine Mitteilungen.

Aus Museen.

P. — **Köln.** Am 1. April ist das städtische Kunstgewerbe-Museum unter Leitung des Herausgebers dieser Zeitschrift ins Leben getreten. Als Stamm der Sammlungen sind dem Institut durch Beschluß der Stadtverordneten-Versammlung die ziemlich erheblichen und wertvollen kunstgewerblichen Gegenstände des städt. Walraf-Richartz-Museums überwiesen worden, deren Überführung und Aufstellung im Mai stattgefunden hat. Am 11. Juni konnte bereits die Eröffnung des Museums in schlichter Weise erfolgen. Es galt zunächst, durch eine geschlossene und zweckmäßige Aufstellung dieses Bestandes zu zeigen, was eigentlich in Köln an älteren Vorbildern für das Kunsthandwerk in öffentlichem Besitz vorhanden und welche Lücken zunächst auszufüllen seien. Wir werden in nächster Zeit einen ausführlichen illustrirten Bericht über das Museum im Kunstgewerbeblatt veröffentlichen.

Ausstellungen.

Hamburg. Vom 15. Mai bis 15. September 1889 wird in Hamburg eine „Hamburgische Gewerbe- und Industrieausstellung“ stattfinden, deren Programm



Wandschränkchen mit verglastem Mittelteil.
Entworfen und ausgeführt von G. Gummig in Berlin.
Aus: Entwürfe und ausgeführte Arbeiten des Vereins „Ornament" in Berlin.

das Komitee soeben als Nr. 1 einer sehr zweckmäßig angelegten „Ausstellungszeitung. Mitteilungen des Komitees der H. G. u. J.-A. 1889." versendet. Zugelassen zu dieser Ausstellung werden außer den im Gebiete der freien und Hansestadt Hamburg erzeugten Gegenständen: die Erzeugnisse der Nachbarstädte Altona, Ottensen, Wandsbeck und Harburg; die Erzeugnisse solcher im Gebiete des Deutschen Reiches belegenen Werkstätten und Fabriken, welche in Hamburg ansässigen Unternehmern oder daselbst domizilirten Handelsgesellschaften eigentümlich gehören; ausnahmsweise, jedoch nur auf Beschluß eines Ausschusses in jedem Einzelfalle, auch solche Gegenstände, welche im Auftrage ihrer in Hamburg ansässigen künstlerischen Urheber oder technischen Erfinder, bezw. der daselbst ansässigen Rechtsnachfolger solcher Urheber oder Erfinder innerhalb des Deutschen Reiches ausgeführt worden sind. Das in Hamburg zu mächtiger Blüte gelangte Kunsthandwerk wird ohne Zweifel einen großen Triumph auf dieser Ausstellung feiern. Das lebhafte Interesse, welches man ihm entgegenbringt, hat bereits durch Stiftung einer Anzahl Ehrenpreise seitens Privater für hervorragende Leistungen auf bestimmten Gebieten des Kunsthandwerks äußeren Ausdruck gefunden.

K. Z. — **Düsseldorf.** Am 24. Juni wurde in der Kunsthalle eine Ausstellung kunstgewerblicher Gegenstände aus den Erwerbungen des Dr. Franz Bock, welche derselbe in den Jahren 1887 und 1888 in Süddeutschland und Italien gemacht hat, eröffnet. Dieselbe enthält Arbeiten der verschiedensten Art und Zeiten aus den mannigfaltigsten Gebieten des Kunstgewerbes, hervorragend schöne Sachen aus dem Kleingewerbe der Metall- und Holzindustrie, worunter u. a. als Muster wertvolle geschnitzte Bilderrahmen; nicht minder reich an interessanten Stücken ist die Ausstellung an Arbeiten der Keramik und der Textilindustrie. Sämtliche Gegenstände gehen laut Vertrag in die Sammlung des Centralgewerbevereins für Rheinland und Westfalen über, welche dem Sammeleifer des Dr. Bock weitaus den größten Teil ihres Bestandes verdankt

Litterarisches.

P. — **Die Ausschmückung der Fenster in Privatwohnungen mit farbiger Malerei** hat in den letzten Jahren sehr bedeutenden Umfang angenommen. Knüpfte man dabei in Deutschland an die kleineren gemalten Scheiben des 16. und 17. Jahrhunderts an, wie sie uns Franken und die Schweiz noch in Fülle hinterlassen haben, fügte also den Fenstern wirkliche im Stile der Glasmalerei gehaltene Bilder ein, so ging man zuerst in England einen anderen Weg, indem man das Fenster gleichsam mit einem Licht durchlassenden Teppich verhing, d. h. statt Glasmalerei eine Art Glasmosaik anwandte. Man knüpfte zuerst an die frühmittelalterlichen Umrahmungen der Kirchenfenster an, kam aber z. T. unter Verwendung gepreßter Rosetten und anderer Teile zu neuen, oft sehr reizvollen Bildungen. Diese Art der Fensterverglasung hat auch in Deutschland schnell Eingang gefunden, zumal für die Fenster an Treppenhäusern, Korridoren, Sälen 2c. Für derartige Arbeiten fehlt es noch immer an ausreichenden Vorbilderwerken von praktischem Wert. Ein solches will Hermann Kreuzer in Frankfurt a/M. mit seinem Werk: Farbige Bleiverglasungen für Profan- und Kirchenbauten geben, deren Erste Sammlung, Verglasungen für Profanbauten auf 10 Tafeln enthaltend (Weimar B. F. Voigt, 10 Mark) vorliegt. Die Sammlung soll Anregung zu selbständigem Schaffen geben, aber auch den Verkehr zwischen Besteller und Meister vermitteln, d. h. als Basis schneller Verständigung dienen. Hinsichtlich der Farben der einzelnen Muster ist Rücksicht auf den Ort der Aufstellung, Lage desselben nach der Himmelsgegend, Anwendung gewöhnlichen Farben- und Kathedralglases 2c. genommen, so daß das Werk der Praxis und ihren Bedürfnissen Rechnung zu tragen recht wohl im stande ist.

Berichtigung.

Das Band von Santa Maria di Loreto. Zu der Erläuterung, welche A. Ortwein bezüglich der im siebenten Hefte S. 130 des Kunstgewerbeblattes wiedergegebenen Abschnitte eines bedruckten leinenen Bandes giebt, erhalten wir von befreundeter Seite folgende dankenswerte Berichtigung.

„Herr O. verwechselt cintura mit centenario; cintura heißt Gürtel und dieser Gürtel hat mit einem Jahresgedächtnis ganz gewiß nichts zu schaffen. Ebenso ist altezza nicht mit „Erhabenheit" sondern mit „Höhe" zu übersetzen. Das Band giebt die Höhe des Gnadenbildes von Loreto, des aus Cedernholz geschnitzten Standbildes der Madonna, an, war also ein Pilgerandenken an den Besuch des Wallfahrtsortes."





Nordböhmisches Gewerbemuseum in Reichenberg.

Am Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg soll zur Unterstützung des Custos und zur Überwachung des offenen Zeichensaales und der Bibliothek ein **kunstgewerblich gebildeter Assistent**, flotter Zeichner, der sich auch für Musealarbeiten eignet, angestellt werden. Die Stellung ist bei befriedigenden Leistungen eine dauernde. Der **Gehalt beträgt per Jahr** 900 **fl. ö. W.** und kann bei besonderen Leistungen erhöht werden. Der Antritt hätte am 1. Oktober zu geschehen. Bewerbungsgesuche sind unter Anschluß von Zeugnisabschriften und eines Lebenslaufes, woraus hauptsächlich auch der Studiengang ersichtlich ist, bis spätestens Mittwoch, den 20. August beim gefertigten Curatorium einzureichen, woher auch nähere Mitteilungen bezogen werden können.

Reichenberg, am 23. Juni 1888.

Für das Curatorium des Nordböhmischen Gewerbemuseums:

Der Custos:	Der Präsident:
Albert Hofmann.	**Wilh. Siegmund.**

Druck von August Pries in Leipzig.

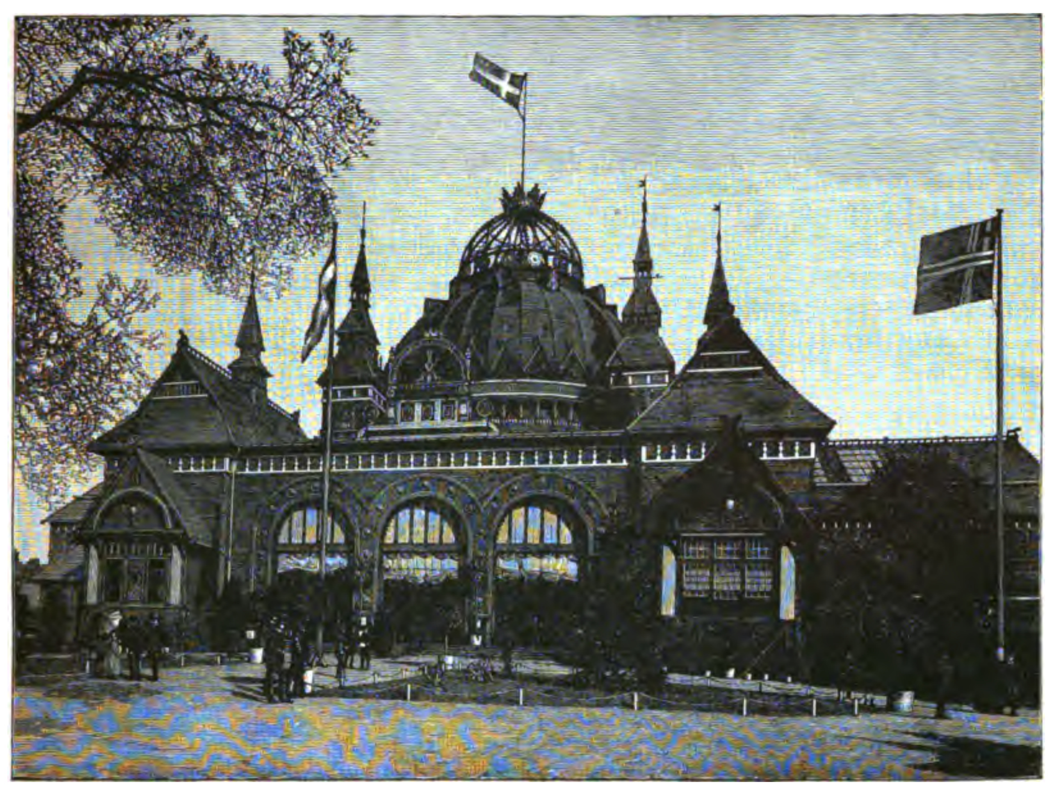


Fig. 1. Fassade des Ausstellungsgebäudes zu Kopenhagen.

Skandinavisches Kunstgewerbe auf der nordischen Ausstellung in Kopenhagen.

Von Emil Hannover (Kopenhagen).
(Aus dem Dänischen übersetzt von Frau Alice Hannover.)
Mit Illustrationen.

Man hegt in meinem Vaterlande große Erwartungen von der nordischen Ausstellung für Gewerbe, Landwirtschaft und Kunst, die am 18. Mai in Kopenhagen eröffnet wurde. Man hofft, daß in diesem Palais in alt-nordischem Stil, welches Architekt Nyrop genial geschaffen, der Grund für einen Umschwung des materiellen und geistigen Habitus unseres Landes beginnen soll. Die Triebfeder des erwarteten materiellen Fortschrittes ist der Fremdenbesuch in unserer Hauptstadt, und ohne Zweifel wird er zahlreich werden. Die Hoffnung auf geistige Fortschritte, vor allem auf dem Gebiete des Kunstgewerbes knüpft sich an die kleinen Ausstellungen Deutschlands, Frankreichs, Italiens, Englands und Rußlands, die unsere Ausstellung zu einer Weltausstellung en miniature gemacht haben. Auf die Gefahr hin, Europa unsere eigene Niederlage zu zeigen, haben wir die fremden Großmächte des Kunstgewerbes eingeladen. Wir haben es alle gewußt, daß wir in einer solchen Konkurrenz nicht bestehen. Aber wir haben diese Konkurrenz gewünscht, weil wir davon überzeugt waren, daß die Zukunft des dänischen Kunstgewerbes von den Impulsen abhängig sei, welche die großen Länder den kleinen geben.

Der Wechsel des Geschmackes erreicht nur langsam den Norden. Als zum Beispiel Japan und das Rokoko rings in Europa Bewunderung und Verständnis fanden, dauerte es etwa dreißig Jahre, bis die kunsthistorische Wissenschaft in Dänemark zu diesen Gebieten gelangte. Während der Empirestil in Europa längst vergessen und verachtet war, herrschte er noch lange in meinem Vaterlande, dessen einziger großer Plastiker ein Pseudoklassiker war. Doch die dies-

jährige Ausstellung zeigt, wie viel das letzte Jahrzehnt verändert hat, wie unser Geschmack vielseitiger und zugleich feiner geworden ist, wie wir verstanden haben, daß der Künstler den Handwerker lehren muß, so daß wir schon auf einem Gebiet — dem der Keramik — etwas geleistet haben, was sich mit den Produkten des Auslandes messen kann. Ich kann es dreist der Verwaltung der deutschen Kunstgewerbemuseen empfehlen, ihre Vertreter herzuschicken. Ohne Zweifel wird ein wohlverdienter, europäischer Ruf bald die Stille unterbrechen, in der die königliche Porzellanfabrik und einige private dänische Keramiker arbeiten.

Die königl. Porzellanfabrik baut nicht auf lauter guten Traditionen. Wohl hatte sie wie die meisten europäischen Fabriken ihre gute Rokokozeit — natürlich nur später als alle anderen — aber sie kam danach in Verfall, und selbst des Empirestiles bereiter Missionar in Dänemark, Hetsch, hatte keinen vorteilhaften Einfluß auf ihre Entwickelung. Da die Traditionen nicht besser waren, konnte man sie größtenteils ruhig über Bord werfen, und dies geschah, als Philip Schou vor einigen Jahren die Verwaltung der Fabrik übernahm und den Architekten Arnold Krogh als künstlerischen Leiter anstellte. Unter seiner Ägide hat die Fabrik im Laufe von wenigen Jahren einen ungeheuern Aufschwung genommen. Zuerst verbesserte er das „Muschelmuster", das ursprünglich chinesisch, aber von Meißen hergeliehen und so lange wiederholt ist, daß es sich die Benennung von dänischem Porzellan erworben hat.

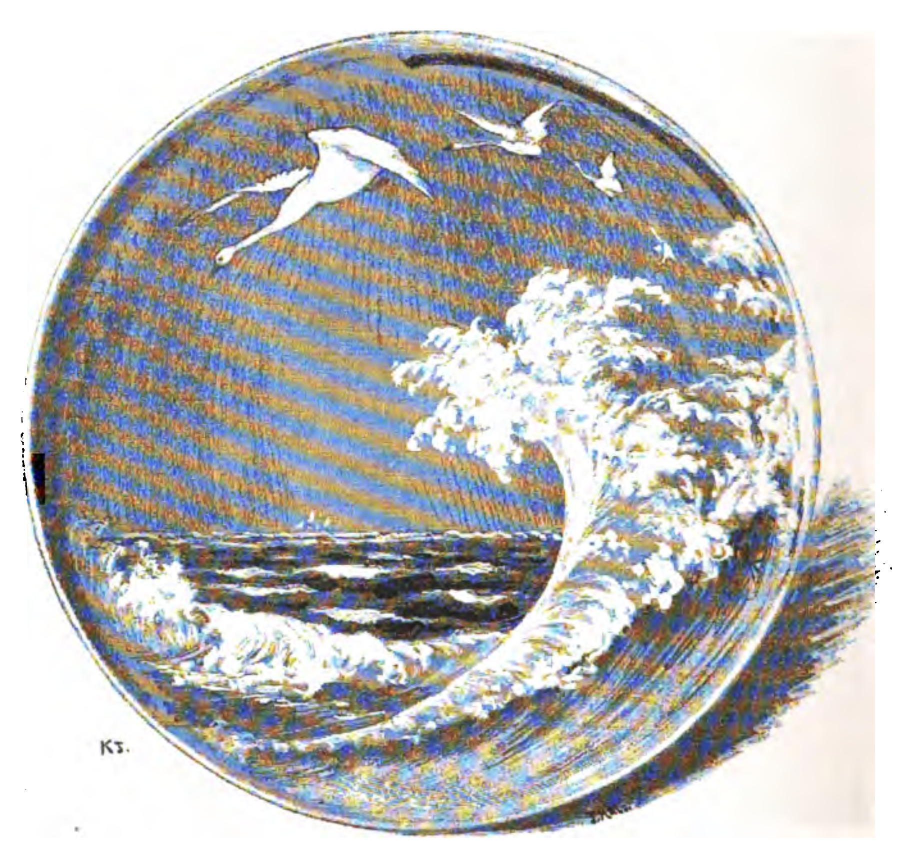


Fig. 2. Dekorativer Porzellanteller von A. Krogh.

Man weiß, wie viele Veränderungen ein Vorbild durch häufige Wiederholung erleiden kann, und das „dänische" Muschelmuster hatte nach und nach seine ursprünglichen klaren und eleganten Linien verloren. Krogh hat sie wiederhergestellt und auf neuen Gefäßen angewandt. Alles in allem hat er in der kurzen Zeit seines Wirkens ungefähr 200 neue Formen komponirt. In der Dekoration ging er darauf aus, die großen Vorzüge der Unter-Glasur-Malerei festzuhalten, und obgleich nur wenige Farben das Brennen unter Glasur vertragen, ist es ihm gelungen, die schönsten Farbenzusammenstellungen hervorzubringen. Krogh selbst malt

auf eine außerordentlich leichte und elegante Weise und hat eine Menge frisch komponirter Gefäße dekorirt. In der Pflanzenornamentik ist er am meisten von Japan beeinflußt. Mit weniger Erfolg benutzt er zuweilen die Vorbilder des viel überschätzten Habert-Dys. Die größte Errungenschaft der letzten Zeit ist das Wiederherstellen des bleu de roi. Die prachtvolle blaue Farbe, welche die dänische Fabrik hervorgebracht hat, giebt sicher der des Sèvres nichts an Glanz und Tiefe nach.

In der Konkurrenz mit der königl. Fabrik kann die alte Firma Bing & Gröndahl trotz aller ehrenvollen Bestrebungen nicht bestehen. Diese Fabrik scheint den Charakter des Porzellans nicht recht verstanden zu haben. Für die Waren von Bing werden öfter solche Formen und Mustern verwandt, die für ein anderes Material besser passen würden. Es ist der Fabrik nicht ganz klar, daß sich Porzellan nur in geringem Grad für scharfe, gerade Figuren eignet, und einzelne Leuchter mit ihren vielen geraden Linien und planen Flächen haben dadurch ganz das Aussehen von Porzellan verloren. Auch hegt diese Fabrik augenscheinlich eine große Vorliebe für Renaissanceformen, obgleich es doch längst feststeht, daß die Stilarten des letzten Jahrhunderts für die Porzellanfabrikation besser geeignet sind. Das Porzellan ist kein Material für architektonisch durchgeführte Formen oder schablonenmäßig gemalte Ornamente; es eignet sich am besten für freie Phantasien und ist eigentlich recht das Material einer künstlerischen Laune. Vielleicht hat Bings Fabrik dieses eingesehen, indem sie Herrn Pietro Krohn Auftrag gab, ein reichhaltiges Tafelservice für die Ausstellung zu entwerfen. Das „Reiherservice“ wird es genannt, weil jeder Gegenstand mit Gruppen oder Details von Reihern dekorirt ist. Es ist viel Arbeit daran gewandt, das Ganze ist auch recht durchdacht, — doch natürlich stark von Japan beeinflußt. Indes fühlt man die Berechnung, und die Dekoration ist gerade nicht überwältigend talentvoll.

Der Aufbau einiger Formen ist nicht geglückt, das Gold in den großen Gefäßen schlecht gemacht, und es ist sicher auch ein Fehler, daß das Muster der Teller nur auf die Ansicht von einer Seite komponirt ist. Die Fabrik hat einen guten Ruf für ihre Biskuitdarstellungen von Thorwaldsens Werken. Es ist aber wenig geschmackvoll, wenn man es versucht hat, diesen Figuren Farbe zu geben, obgleich es diskret (vielleicht auch etwas zaghaft) gemacht ist. Thorwaldsens eigene Landsleute sollten die letzten sein, die Wirkung der Werke des großen Künstlers zu entstellen, denn daß sie weiß gemeint und Thorwaldsen nichts von einer polychromen Bildhauerkunst gewußt, dürfte wohl sicher sein.

Es findet sich in diesen beiden Fabriken — namentlich in der königlichen — viel Streben und viel Talent, aber nicht das unbestreitbare dekorative Genie, womit einige private dänische Keramiker arbeiten. Ohne Zweifel wird sich ein Name in kurzer Zeit einen europäischen Ruf erwerben als einer



Fig. 3. Kleiner Thonkrug.

der bedeutendsten der modernen Thonindustrie. Der Name ist Skovgaard und wird von zwei Brüdern getragen. Es ist schwierig zu sagen, wer von ihnen den Preis davon trägt. Es sind nur ein paar Jahre her, daß sich einige junge Künstler, die Architekten Clemmensen und Bindesböll in der Kunsttöpferei versuchten. Aber bald wurden sie von diesen merkwürdigen Brüdern Skovgaard verdunkelt, von welchen der ältere, Joachim den Anfang machte, während der jüngere, Niels, schnell nachfolgte. Beide sind als talentvolle Landschaftsmaler bekannt, Söhne von Dänemarks größtem Landschaftsmaler († 1875). Man darf wohl hoffen, daß sie künftig der Thonindustrie treu bleiben, denn es existiren sicher keine Keramiker ihrer Art anderwärts auf der ganzen Erde. Die Technik ihrer Kunst ist nur einfache Töpferarbeit. Ein Autor mit dieser

Technik vertraut schreibt ungefähr folgendes: Die Hauptmasse ist geschlämmter Thon; der blaue Thon wird durch Brennen gelb, der gelbe rot. Beide Thonsorten werden in der Umgegend von Kopenhagen gefunden. Das Formen geschieht mit der Hand auf der Töpferscheibe. Begitning nennt man jeden Beguß der Thonarten; das Wort stammt wohl aus dem deutschen „begießen". Um die weiße Farbe hervorzubringen, braucht man einen Beguß von Pfeifenthon, den man sowohl zum Begießen des leicht Haarrisse, die Farben fließen aus und verändern sich dermaßen, daß sie ihrem ursprünglichen Aussehen kaum mehr ähnlich sind. Trotz dieser Schwierigkeiten kann man in den glasirten Thonsachen eine Frische, Macht und Glanz der Farben erreichen, wogegen die feineren Arten der Keramik kaum aufkommen können.

In einem besonderen Zimmer hat ein Teil der besten dänischen Keramiker eine gemeinschaftliche Ausstellung arrangirt. Was den Wert der Arbeiten der Gebrüder **Skovgaard**



Fig. 4. Flache Schüssel mit der Darstellung des h. Michael, von J. Skovgaard.

ganzen Grundes, wie zum Malen der einzelnen Teile der Dekoration gebraucht. Die Glasur ist eine Bleiglasur, worin einzelne Pigmente gemischt werden, wenn eine farbige Glasur gebraucht werden soll. Mit einem Zusatz von Zinnasche wird die Glasur weiß und undurchsichtig, den Emaillen gleich. Das Brennen geschieht bei offenem Feuer, in einem gewöhnlichen Töpferofen, und in der Regel genügt ein Brand. Das Heizungsmaterial ist immer Holz. Wie einfach das Ganze auch aussieht, sind verschiedene Schwierigkeiten zu überwinden, um ein gutes Resultat zu erreichen. Das Verhältnis zwischen den Thonmassen, dem Begusse und der Glasur wird durch Versuche bestimmt. Die Glasur bekommt ausmacht, ist ihr direktes Verhältnis zu der Natur. Immer baut ihre selbständige und merkwürdige Phantasie auf die Natur. Und doch sind diese Künstler keine sklavischen Naturalisten; im Gegenteil! Sie besitzen eine äußerst lebendige Phantasie, worin die Ungeheuer eine hervorragende Rolle spielen. Sie sind scharfe Beobachter des Lebens der Tiere, welches sie mit einem breiten, kräftigen Humor wiedergeben. Dergestalt hat z. B. Joachim Skovgaard eine Vase mit einer Darstellung von Noah, der die Tiere in die Arche treibt, dekorirt. Paarweise marschiren sie in einem unendlichen Zug, der sich breit um die cylindrische Fläche der Vase zieht. Das vollendetste Stück ist eine runde Schüssel von

Joachim Skovgaard, den Engel Michael darstellend, der den Drachen tötet (Fig. 4). In der ernsten und stilvollen Komposition, die in teilweise freiem Relief modellirt ist, gehört diese Schüssel zu den kräftigsten, in der Farbe zu den prachtvollsten der mir bekannten modernen dekorativen Industrie. Derselbe Künstler ist außerdem der Meister des sehr geschickt erfundenen und delikat ausgeführten Tintenfaßes in Form eines Tintenfisches, das im Vordergrunde der mitfolgenden Gruppenillustration (Fig. 5) werden (Fig. 7). In der Gruppenillustration ist ein Gefäß mit einem Geier von Frl. Constantin-Hansen, und ein anderer Krug mit gelben Ornamenten, von Architekt Bindesböll entworfen. Schließlich muß ich erwähnen, daß sich der Tiermaler Theodor Philipsen in Tierdarstellungen aus gebranntem Thon versucht hat, und daß eine Schwester der Gebrüder Skovgaard deren Beispiel mit vielem Talent gefolgt ist. Mit dem richtigen Verständnis für ihre Aufgabe haben auch die



Fig. 5. Dänische Thonwaren.

dargestellt ist. Die Leuchter und der große Krug in der Mitte derselben sind von Niels Skovgaard. Die Leuchter, auf einigen froschähnlichen Tieren ruhend, sind über einem Adlerfarnkrautmotiv in frischen, grünen Farben komponirt. Der Aufbau des Kruges ist sehr schön, und die blauen, grünen und braunen Farben von großer Wirkung. Niels Skovgaards allerbeste Arbeit scheint mir der in Fig. 6 abgebildete Teller zu sein. Es ist eine so außerordentlich feine und muntere Phantasie, woraus diese Komposition entstanden ist, deren Einfachheit nicht größer hätte sein können. Auch sein anderer Teller mit der Darstellung von Ödipus mit der Sphinx verdient hervorgehoben zu

Thonwarenfabrikanten künstlerische Beihilfe gesucht, z. B. Kähler in Nastved, der ein Paar gute Öfen ausgestellt, und außerdem eine kolossale Vase, deren bleu royal fast so gut, wie das der königl. Porzellanfabrik ist. Ein anderer Fabrikant, Tauber Jensen, verdient genannt zu werden, wegen seiner außerordentlich ausdauernden Versuche mit den Lustreglasuren, wovon eine gewisse rote Farbe an Glanz und Tiefe sicher zu den besten ihrer Art gehört.

Ohne Zweifel werden diese vielen keramischen Versuche die Grundlage für eine eigentümliche dänische Kunstindustrie bilden. Und man kann nicht bestreiten, daß Dänemark einiger Verdienste auf diesem Gebiete bedarf, wofür

man im Auslande so vieles thut. In den letzteren Jahren hat denn auch vieles gezeigt, daß wir zum Bewußtsein unserer Mängel gekommen sind; der Gedanke an ein Museum für Kunstgewerbe naht wahrscheinlich jetzt seiner Verwirklichung. Die dänische Zeitschrift für Kunstgewerbe hat schon einige Artikel mit guten Illustrationen gebracht, wovon unsere Kunsthandwerker Bildung und Vorbilder entnehmen können. Die jährliche Kunstausstellung hat sich für einige keramische Arbeiten geöffnet, und es fehlt überhaupt nicht mehr am guten Willen, die Bedeutung des Einflusses der Kunst auf das Handwerk zu erkennen. Was aber stets jeder künstlerischen Regung entgegenarbeitet und stets entgegenarbeiten wird, sind die kleinen und armen Verhältnisse unseres Landes. Der kleinen Partei, welche in Dänemark die Kunst mit dem größten Enthusiasmus pflegt, fehlen die Mittel, ihren Geschmack durchzuzwingen, und von seiten des Staates wird nur weniges gethan, um die Kunst zu fördern. Die jährlichen Budgets sind so beschränkt, daß sie lange nicht genügen, um jene Bestrebungen zu unterstützen, und politische Streitigkeiten ziehen vollends alles in die Länge. Deshalb, und nicht aus Mangel an Fähigkeiten, können wir in dem großen europäischen Wettstreit nicht mitfolgen.

In der Kunstindustrie vermissen wir auch deutlich genug die großen Vorbilder einer Vergangenheit. Wir hatten nie einen ausgeprägt dänischen Stil, und was in früheren Zeiten hier gearbeitet wurde, war nur in geringem Grade national. Wir haben allerdings Fabriken, die auf den großen Weltausstellungen bemerkt und anerkannt wurden, aber ihre Eigentümlichkeiten hätte man ebenso gut außerhalb dänischen Bodens finden können. Sieht man dergestalt die Repräsentation der bekannten Ipsenschen Terrakottenfabrik auf der Ausstellung, wird man sich über die konventionelle Richtung, worin sie beständig arbeitet, wundern.



Fig. 6. Teller mit Malerei, von N. Skovgaard.

Die Hauptmasse bilden Reproduktionen nach antiken Vasen, dabei noch ziemlich plump und unkünstlerisch dekorirt. Einige Vasen in Rokoko, eigens für die Ausstellung angefertigt, könnten auch in der Ausführung besser sein.

Denselben Mangel an Initiative zeigen die dänischen Arbeiten in edeln Metallen, und obgleich die Ausstellung davon zeugt, daß wir in unserem Museum für nordische Altertümer ausgezeichnete Vorbilder für Schmucksachen besitzen, könnte auf diesem Gebiete eine weit nationalere Industrie geschaffen werden. Die überwiegenden Stilelemente der dänischen Silberwarenfabrikation sind das Rokoko und die Renaissance, zuletzt ist auch Japan hier wie überall ein Vorbild geworden, das jedenfalls die Forde-

rungen an die Feinheit der Arbeit schärfen kann. Es werden ganz hübsche Schmucksachen und allgemeine Gebrauchsgegenstände in dänischer Goldschmiedekunst geliefert; in größeren Prachtstücken, Aufsätzen, Kannen und dergleichen fehlt dagegen durchgängig diese letzte Feinheit, die man z. B. so musterhaft in den hiesigen kleinen Ausstellungen von Froment Meurice oder Christofle finden kann. Die großen dänischen Firmen Hertz, Christensen und Michelsen, die alle sehr kostbare Arbeiten verfertigen und viele Mittel und viel Sorgfalt daran wenden, könnten ohne Schaden vieles von den ausgestellten französischen Sachen lernen, die sich durch eine außerordentliche Delikatesse der Behandlung und ein äußerst feines Verständnis für das Wesen und die zweckmäßigste Anwendung einer Stilart auszeichnen.

In der Möbelkunst dagegen könnte Frankreich viel von Dänemark lernen, was die gründliche und genaue Ausführung angeht. Aber es fehlt wiederum der dänischen Möbelkunst an französischer Erfindungsgabe und sie wandert sklavisch in den Spuren alter Vorbilder fort. Es sind meist die plumpsten Renaissancemöbel, die kopirt werden, und es nützt diesen überaus langweiligen Arbeiten wenig, daß sie mit einer gewissen massiven, technischen Vollkommenheit gemacht sind. Einige Firmen haben sich im Stil Ludwig XV. versucht, doch das Rokoko scheint nur wenig für die etwas schwerfälligen dänischen Arbeiter geeignet zu sein.

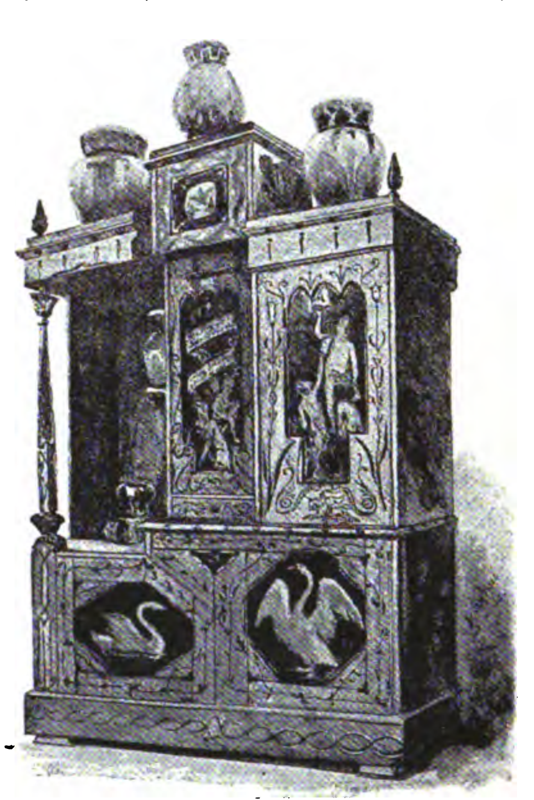
Die interessantesten dänischen Möbel sind unbedingt die, welche der alte dänische Historienmaler Lorenz Frölich gezeichnet und dekorirt hat; leider scheint die dekorative Kunst in ihm eine Kraft verloren zu haben. Er hat einen sinnreich aufgebauten Blumentisch, ein hübsch gemaltes Bett, und einen wirklich vortrefflichen Schrank ausgestellt, der in Fig. 8 abgebildet ist. Die Firma C. B. Hansen, hat ein Meublement im Stile (des dänischen) Friedrich II. ausgestellt, eine etwas zu magere Renaissance mit viel zu starken Farben. Das Meublement hat doch insofern Interesse, weil es auf der Ausstellung das einzige ist, welches sich — Frölichs Arbeiten abgerechnet — über dasjenige hebt, was man bei einem jeden größeren Möbelhändler



Fig. 7. Teller mit Malerei von N. Skovgaard.

im Auslande finden kann. Aber darauf beschränkt sich auch leider das Nennenswerte des dänischen Kunstgewerbes.

Noch muß hinzugefügt werden, daß die Stickerei einer einzelnen Dame sich zu einer wahren künstlerischen Höhe erhebt. Die Blumenstickereien, welche Frau Ida Hansen ausführt, sind einzig in ihrer Art. Sie besitzt eine wirklich erstaunliche Gewalt über die sonst so bescheidenen Mittel und eine naturalistische Kraft, welche die Ölmalerei fast zu Schanden macht. Frau Hansens Stickereien sind nicht die gewöhnlichen Bouquets, für welche Damen sonst eine so unglückliche Vorliebe hegen, es sind Studien im Felde nach einzelnen Pflanzen gemacht, deren Formen ohne irgend welche Stilisirung wiedergegeben sind. Es liegt hierin eine Stärke und eine Schwäche; die erstere besteht darin, daß die Natur und das Wesen der Pflanze zu ihrem vollen Recht kommen; aber es ist anderseits natürlich eine Schwäche, daß Frau Hansen nicht versteht, ihre Kunst zu einem mehr dekorativen und stilistischen Zwecke anzuwenden. Ein Sofakissen von einer anderen Dame, nach der Zeichnung des früher genannten Architekten Bindesböll, ist das Erzeugnis eines recht zarten und eleganten Geschmackes und dürfte wohl in einer jeden Konkurrenz einen Preis gewinnen.



Zierschrank, entworfen von L. Fröhlich.

Unsere Bruderlande Schweden und Norwegen haben leider nur dürftige Vertreter ihres Kunstgewerbes gesandt; Norwegen zeichnet sich durch gute Holz- und Filigranarbeiten aus, worin gute Traditionen bewahrt sind. Porsgrunds Porzellanfabrik verdient dagegen nichts weniger als Anerkennung für ihre Leistungen, in welchen eine jede Rücksicht auf Geschmack und künstlerische Forderungen vernachlässigt ist. Ein Tafelservice nach dem Muster des „Meißener Blaugeschirrs“ gehört zu dem Widerwärtigsten der ganzen Ausstellung. Auch keine der ehrenvoll bekannten alten schwedischen Fabriken „Rörstrand“ und „Gustafsberg“, die doch auf so guten Traditionen bauen, haben sich auf der Ausstellung Anerkennung errungen. Überhaupt erhebt sich das schwedische Kunstgewerbe nur auf zwei Gebieten über das dänische, nämlich auf demjenigen der Weberei und der Buchbinderei. Der „kulturhistorische Verein“ in Lund und ein moderner Fabrikant J. Kulle haben hübsche Matten, Teppiche, Kissen u. s. w. als Proben der Textilkunst, alles in den alten, mit Recht bekannten Mustern verfertigt. Diese Arbeiten werden in sechs verschiedenen Gewebesorten ausgeführt, genannt: „Rosengång“, „Ophämta“, Snår“ (Krabba und Dukagång), „Rödlakan“ (halb Gobelin) und „Flossa“. Von diesen Gewebesorten scheint der „Flossa“ der geeignetste zu sein, die Forderungen unserer Zeit an Komfort und Weichheit zu befriedigen. Schließlich haben es einige Buchbinder zu einer gewissen Vollkommenheit gebracht. Am höchsten steht unbedingt F. Beck in Stockholm, der als Spezialität Ledermosaik fertigt. Seine Buchbände sind alle musterhaft in der Ausführung, und die Farben der Mosaiken größtenteils fein gestimmt. Auch Hedberg hat hübsche Luxusbände ausgestellt.

Es war leider nicht lauter Ruhmvolles, was ich über das skandinavische Kunstgewerbe unserer Ausstellung sagen konnte. Aber alles in allem ist diese Ausstellung eine Ehre für die Stadt, in deren Mitte sie entstanden ist. Mit Meisterhand hat Architekt Nyrop das Gebäude errichtet, und rings im ganzen Lande hat man sich die Hände gereicht, um den Inhalt des Gebäudes so be-

lehrend wie möglich zu machen. Da außerdem die großen Kulturländer freundlichst eine Auswahl ihrer besten Kunstindustrie geschickt haben, — und da ferner das Terrain der Ausstellung mit dem „Tivoli“ in Verbindung steht, welches Europa längst als das erste Etablissement der Welt in seiner Art anerkannt hat — werden ohne Zweifel unsere Nachbarn gegen Süden den Sommer und die Gelegenheit benutzen, unsere schöne Stadt zu besuchen.

Aus den sächsischen Archiven.

Von C. Gurlitt und K. Berling.

Mit Illustrationen.

V.

Dresdener Goldschmiede unter Christian I. (1586—1591.)

Kurfürst Christians I. große Abneigung gegen alle Regierungsgeschäfte, sein Hang zur Tafel und zum kreisenden Becher sind bekannt. Die Lust, sich und seinen Hofstaat mit den prächtigsten Gebrauchsgegenständen zu versehen, Gemahlin und Kinder, benachbarte und befreundete Fürsten, die eigenen und der letzteren Unterthanen aufs reichste mit Erzeugnissen der kunstgewerblichen Thätigkeit zu beschenken, liegt in den genannten Eigenschaften begründet. Wohl war schon sein Vater, der Kurfürst August, der Sitte der damaligen Zeit entsprechend, hierin mit gutem Beispiele vorangegangen, aber abgesehen davon, daß unter Christian I. die Ausstattung aller Kunstgegenstände eine reichere und prächtigere wurde, trat auch insofern eine wesentliche Änderung ein, daß nunmehr das inländische gegen das fremde Kunsthandwerk wesentlich bevorzugt wurde. Die große Anzahl von Pokalen, Trinkbechern, Schmuckketten, Ringen u. s. w., die man am Dresdener Hofe gebrauchte und verschenkte, wurden von nun an zum größten Teile — Ausnahmen kamen hier natürlich mehrfach vor — von sächsischen Goldschmieden gefertigt. Die Thätigkeit derselben ein wenig näher zu beleuchten, ist der Zweck der folgenden Zeilen, wobei ein im königl. sächsischen Hauptstaatsarchiv befindliches Aktenstück zu Grunde gelegt ist. Letzteres führt den Titel[1]:

„Auszugk vnd Vorzeichnus was vor Ketten, Kleinoden vnd Silber Geschirr von des Churfursten Hertzog Christian ꝛc. angehender Regierung ahn[2]), bis auff den 8. Augst. An. 90 aus Seiner Churf. G. Renth Cammer besage der Renthrechnung bezahlt worden.“

Neben der Preisangabe und einer kurzen Beschreibung des betreffenden Gegenstandes ist auch meistens der Zweck, zu welchem derselbe bestellt wurde, angegeben, ein Umstand, dem mehrfach recht interessante Aufschlüsse, besonders über den damaligen Gebrauch des Schenkens am sächsischen Hofe zu danken sind. Daß bei Anlässen wie Hochzeiten, Taufen, bei besonderen Verdiensten, bei Besuchen, die der Kurfürst bei anderen Fürstlichkeiten machte oder von diesen erhielt, Geschenke, bei den mehrfach veranstalteten Rennen Preise verteilt wurden, ist natürlich. Aber auch bestimmte, sich jährlich wiederholende Tage wurden zu diesem Zwecke festgesetzt, denn nicht nur — wie es bei uns gebräuchlich ist — am Weihnachts- und Geburtstag, sondern auch zum neuen Jahr, zum heiligen drei König, zum grünen Donnerstag und zum Tag der heil. Katharina machte man sich gegenseitig Verehrungen. Indessen scheint auch dies der schenklustigen Zeit noch nicht genügt zu haben, denn hin und wieder findet man außerdem, daß einer den anderen ohne besondere Veranlassung mit einem Geschenke „anbindet“, wofür sich dann der Beschenkte revanchiren — wie der damalige bessere Sprachgebrauch lautet — „lösen“ mußte.

Wenn man diese vielen Gelegenheiten zum Schenken ins Auge faßt und gleichzeitig bedenkt, daß der Kurfürst seinen ganzen Haushalt dementsprechend glanzvoll einrichtete, so wird man sich nicht wundern, daß das in den betreffenden vier Jahren für Goldschmiedearbeiten verausgabte Geld die für die damalige Zeit unver-

1) Inventaria vber Schmuck und Silbergeschirr. 1541—1662. Loc. 8694.

2) Den 11. Februar 1586.

hältnismäßig hohe Summe von 164624 Fl. 14 Gr. 6 Pf. betragen hat.

Der in dieser Zeit am Dresdener Hofe am meisten beschäftigte Goldschmied ist unstreitig Hieronymus Kramer[3]) gewesen. Erstaunlich ist die Anzahl von Hals- und Armbändern, „Doppel-Scheuern", einfachen und „doppelten" Trinkgeschirren, vergoldeten Bechern, von Ringen und goldenen Ehrenketten, die er für den Kurfürsten gefertigt hat; und doch wird diese Zahl noch bei weitem übertroffen von der Unmenge der Anhängsel, deren Anfertigung Kramer als Spezialität getrieben zu haben scheint. Diese Anhängsel oder Kleinode, wie sie die damalige Zeit nennt, die an den Ehrenketten auf der Brust getragen wurden, sind reiche, mit farbigem Schmelzwerk, verschiedenen Edelsteinen und Perlen verzierte Goldschmiedewerke, die, durchbrochen gearbeitet, meist irgend einen bestimmten der biblischen oder politischen Geschichte, der Sage, Mythologie oder auch wohl dem gewöhnlichen Leben entnommenen Gegenstand zur Darstellung bringen. Um nun einerseits einen Begriff von der reichen Phantasie, die hierbei waltete, zu geben, andererseits aber auch um ein oder das andere in den verschiedenen Museen verstreute Stück event. auf seinen Urheber zurückführen zu können, möge hier die Aufzählung der näher bezeichneten von Kramer für Christian I. gefertigten Kleinode folgen[4]):

Adam und Eva	Fortitudo (2)
Altes u. neues Testament	Fides (5)
Jonas	Charitas (4)
Josua	Fama
Historia Susannae	Fortunatus Seckel
Verkündigung Mariae	Buelschaft
Geburt Christi	Tod und Leben (2)
Taufe Christi	Ritterle (3)
Bekehrung St. Pauli	Jäger (3)
Steinigung d. h. Stephan	———
St. Michael (3)	Papagei (8)
St. Georg (5)	Rößlein (6)
———	Phönix (5)
Die acht Tugenden	Einhorn (4)
Temperantia (3)	Pelikan (4)
Justitia (4)	Damhirsch
Pax und Justitia	Greif
Eule (2)	Hirschlein
Pfau (2)	———
Elefant	Sackpfeife
Bär (2)	Kerzlein
Katze	Bettstade
Eichhorn	Orgel
Löwe	Federbusch
Schwan	Fiedel
Drache	Brunnen.
Heuschrecke	

Die Zahlen, welche hinter einzelnen Stücken stehen, deuten an, wie oft der gleiche Gegenstand für den Kurfürsten gefertigt worden ist. Dies öftere Vorkommen gleichgestalteter Kleinode läßt aber keineswegs, wie dies bereits geschehen ist, auf Ordenszeichen schließen. Eine Darstellung, die besonders gefiel, ließ man sich eben wiederholt anfertigen. Christian I. hat — soweit bis jetzt bekannt ist — nur einen, und zwar im Jahre 1589 den Ritterorden der güldenen Gesellschaft gestiftet, während der Kuradministrator, Herzog Friedrich Wilhelm am 11. Sept. 1594 den Orden der brüderlichen Liebe und Einigkeit errichtete;[5]) die Insignien beider Orden sind aber mit keinem der aufgeführten Anhängsel identisch.

Mehrfach wurden auch goldene Medaillen, auf denen die Porträte der Kurfürsten August und Christian oder deren Gemahlinnen geprägt waren, als Geschenke verliehen. Zu deren Anfertigung wurde besonders der Bildnismaler Heinrich von Renen herangezogen, der mehrfach Geldsummen ausbezahlt erhielt „von des Churfursten Zu Sachsen ꝛc. Conterfect zu machen, in gold gegossen vnd vorschnitten Zum Muster andere danach abzugießen."

Erwähnt mag hier auch die Notiz sein, nach der Kramer 2 Fl. 6 Gr. erhielt „vor einen Demant Schieltt, so in den Ring, welchen der Churfurst zu Brandenburg ꝛc. dem Churfursten zu Sachsen ꝛc. geschenktt vnnd S. Churf. Gn. teglich in der Handt tragenn an stadt dessen so daraus verlohren gemacht worden."

In den meisten Fällen indessen wurde zu Reparaturen ein anderer gleichfalls sehr geschickter Goldschmied herangezogen, Urban Schneeweiß, von dem das Aktenstück berichtet, daß er eine große Anzahl von Ehrenketten und -Kettlein, von „Hoffebechern", „Scheuren", dann aber auch Flaschen, Büchsen, Becher, Schaumlöffel, Teller und ähnliche Gegenstände, wie sie

3) Vgl. Kunstgewerbebl., III. S. 177. C. Gurlitt, Goldschmiede ꝛc.

4) In dem angezogenen Aktenstücke sind diese Arbeiten mehrfach ausführlicher, mit genauer Angabe der verwandten Edelsteine ꝛc. beschrieben, ein Umstand, der eine event. Bestimmung sehr erleichtert. Die Verfasser sind gerne erbötig hierauf bezügliche Anfragen zu beantworten.

5) Königl. öffentliche Bibliothek Dresden. Msc. Dresd. K. 322. Nr. 14.

in den Reise-, Speis- und Küchenwagen gebraucht wurden, für den Kurfürsten gefertigt hat. Mehrfach ist ihm auch aufgetragen worden, künstlerisch gestaltete, goldene oder silbervergoldete Beschläge auf Waldenburgische Krüge, auf Hetzpeitschen, elfenbeinerne oder Serpentinsteinpfeifen und Ähnliches anzufertigen. So hat er auch die Fassung zu einem „wunderthätigen" Rieseneinhorn geschaffen, welches lange Zeit im fünften Zimmer der „Kunst Cammer" zu Dresden aufbewahrt wurde, wo es die höchste Bewunderung der Beschauer erregte.[6]) Die sich auf diese Arbeit beziehende Notiz lautet:

„293 f. 5 g. 6 pf. Vrban Schneeweiß von einem Einhorne so drey Elen Minus $^1/_{16}$ lang oben mitten vnd vnten von Cronen goltt mit geschmeltzter arbeit Zubeschlagen. Darzu $50^1/_4$ Cronen, vor die Crone 33 g. Vnd 16 g. macherlohn. Mehr vor eine Kette darzu von Reinsch. golde wigt 103 $^1/_2$ R. F., der R. F. zu 27 g. Vnd 6 F. macherlohn. Vnd vor eine starcke Sylbern vorgultte Kette darzu, wgt. 2 mk. 4 l. 3 qu., Vor die mk. 14 f. Mehr vor eine weiße Sylberne Kette, wigt 2 mk. 8 l. 3 qu. vors lot 14 g. Zalt d. 18. Mai 1587."

Auch Valten Grefner hat verschiedentlich derartige Beschläge und Fassungen anfertigen müssen, außerdem aber auch mehrere tüchtige größere Werke für den Kurfürsten geschaffen. Im Silber- oder Büffettzimmer des Grünen Gewölbes befindet sich eine größere Arbeit von seiner Hand. Es ist dies ein in den kräftigen Formen der deutschen Renaissance gehaltener, silbervergoldeter Deckelpokal, auf welchem sich fünfzehn einst in farbigem Email ausgeführte sächsische Wappen und im Inneren des Deckels das große, bunt unter Glas gemalte kursächsische Gesamtwappen befinden, während die sonstigen Verzierungen, ein mit einer sich viermal wiederholenden Jagdscene bedeckter Gurt und verschiedene Ornamente, getrieben sind. Auf dem Fuße ist neben der Dresdener Stadtmarke D. die Meistermarke zu sehen[7]) (vgl. Abb. 1). Die Verfasser glauben, daß sich auf denselben eine in dem angezogenen Aktenstücke enthaltene Notiz bezieht, welche lautet[8]):



Fig. 1. Deckelpokal von Valten Grefner. 1590. Dresden, Grünes Gewölbe.

6) Weck, Dresdener Chronik 1610. S. 36 und Beutel, Cedernwald 1671.

7) Nähere Beschreibung in Erbstein, Dresdener Grüne Gewölbe, S. 91. Nr. 187.

8) Gegen diese Annahme scheint der Umstand zu sprechen, daß der sich im Grünen Gewölbe befindende

„231 f. 9 pf. Valten Grefner vor ein groß Trinkgeschirr Sylber vnd vergültt mit Farben eingelassen, seint außwendig aufs Geschirr vnd Deckell 15 grammulirte Wappen vnnd intwendig im Deckell das gantze Chur Wappen grammulirt kommen, hat das Geschirr 11 mk. 11 lot gewogen, Vor die mk. 16 f., vor der außwendigen Wappen eines 1 f. 15 g. Vnd vor das inwendige Wappen 4 f. 12 g. Excl. 65 f. 6 g. Vor ein altt Vorgultt Trinkgeschirr, so Er aus der Cammer empfangen, welches 7 mk. 2 l. 1 qu. gewogen vnd das lott vmb 12 g. angenommen. Mehr vor 33 Vngrische gulden Zu 38 g. die er auf Zwelff Becher, so in obbemeltt Trinckgeschirr gehörtt, vorgültt, vnd vor zweene vorgültte Becher so er in die obgedachten Zwelff becher gemacht, wegen 21 lot $^1/_2$ qu., Vor die mk. 15 f. Zalt d. 6 Mai An. 1590. Dieser Becher so die altte mit vierzehenn Jungenn soll heißen, ist vf den Neuen Stall Zu einem Willkommen verordnet."

Unter „Grammuliren" (auch Grannuliren) scheint man so viel wie „farbig behandeln" verstehen zu müssen. Die Verfasser wenigstens vermögen sich dies Wort, dessen Abstammung[9]) ihnen dunkel geblieben ist, nicht anders zu erklären. Bei den erwähnten auswendigen fünfzehn Wappen würde dies mit dem Emailliren identisch sein, eine Deutung, die auch ohne weiteres zugelassen werden kann, um so mehr da Grefner, den sonstigen sich auf ihn beziehenden Notizen gemäß, ein Goldschmied war, der gerade vorzugsweise diese Kunst betrieben hat. Seine meisten Arbeiten sind in „gold oder silber geschnitten" und schwarz, grün u. s. w. auch „bunt geschmelzt". Überdies wird aber auch erwähnt, daß er „Zwey Schiltlein, darauf die Schwertter vnnd Rautenkrantz geschmelzt" gefertigt habe, also Arbeiten, die fast völlig mit den genannten übereinstimmen. Das im Inneren des Deckels befindliche Wappen muß indessen, analog anderer von Grefner gefertigter Arbeiten[10]) „auf Glaß grammulirt" gewesen sein. Auch dies würde — grammulirt in unserem Sinne aufgefaßt —





Fig. 2. Buchbeschlag von Martin Alnpeck.

Pokal schwerer sein soll, als hier angegeben ist. Hierauf kann indessen im Grunde genommen nicht allzuviel ankommen, da — wenn Identität wirklich nicht vorhanden ist — ja nur der Fall möglich ist, daß Grefner den hier beschriebenen Pokal noch einmal und zwar etwas schwerer, sonst aber in völlig gleichen Formen wiederholt hat. — Daß dieser Pokal ein Werk von Grefners Hand ist, kann wohl nicht mehr bestritten werden.

9) Die nahe Verwandtschaft mit granum möchte auf gekörnte Arbeit schließen lassen, eine Annahme, die indessen nicht haltbar ist, da mehrfach von einem Grannuliren auf Glas gesprochen wird, die Technik des Körnens aber auf Glas nicht angewendet werden kann. Eher wäre es möglich, daß granum hier im (übertragenen) Sinne von Karmesinfarbe, granum coccum, der Kermes, womit rot gefärbt wird (Brinckmeier, Glossarium diplomaticum) aufgefaßt sei.

10) Fünfmal kommt in dieser Weise das große kursächsische Wappen, einmal das des Stallmeisters Nickel von Miltitz im Innern von Pokaldeckeln oder auf der Rückseite einer Medaille vor.

mit der im Grünen Gewölbe befindlichen Arbeit Grefners übereinstimmen.

Während die beiden Brüder Wendel und Nickel unter der Linde[11]) die Goldschmiedearbeiten an Schwertern, Rappieren, Dolchen und Ähnliches wie Beschläge, Stichblätter, Kreuze fertigten, wurde Martin Alnpeck besonders zu den Beschlägen an Bucheinbänden herangezogen. So erhielt letzterer am 8. November 1589 eine Summe von 42 Fl. 10 Gr. 6 Pf. ausbezahlt „von einem geschriebenen Roß Artzneibuch mit vergülten Sylber Zubeschlagen."

Dies Buch, welches auf 225 Seiten die vom Stallmeister Nickel von Miltitz zusammengebrachten Rezepte für Behandlung von Pferden, enthält, wurde im Jahre 1832 von der königl. Rüstkammer an die öffentliche Bibliothek zu Dresden übergeben, wo es sich zur Zeit unter Msc. Dresd. C 111a befindet.

11) Eine Goldschmiedfamilie, die noch bis 1711 in Dresden nachweisbar ist.

Der in rotem Leder mit reicher Goldpressung hergestellte Einband zeigt vorn über und unter dem großen kursächsischen Wappen die Buchstaben C.H.Z.S.C. / 1589. und hinten über und unter dem markgräflich brandenburgischen Wappen: S.H.Z.S.C. / G.M.Z.B.

Der silbervergoldete, in kräftigen Formen gehaltene Beschlag ist auf Vorder- und Rückseite gleich. Er besteht aus je 4,6 cm im Quadrat großen Eckstücken, welche durch einen geflügelten Engelskopf, von deutschen Renaissancekartuschen und -ornamenten umgeben, gebildet werden, und zwei Schließen[12]) auf denen sich kleine, in ähnlicher Weise verzierte Putten befinden (vgl. Abb. 2 u. 5).

12) Die eine Verbindungsschnalle der Schließen fehlt.



Schachtel mit geschnittenem Leder überzogen. Italien 15—16. Jahrh. Höhe 9,5 cm. Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe.



Leuchter, entworfen von Meissonnier.

Silberne Terrinen nach Meissonniers Entwürfen.

(Vergl. Kunstgewerbeblatt III, S. 4 ff.)

Just-Aurèle Meissonnier, der berühmte Architekt und kunstgewerbliche Entwerfer aus der Periode Louis XV. ist in diesen Blättern (III, S. 4 ff.) schon einmal von mir erwähnt worden. Eine neue, freilich unvollständige Veröffentlichung seines oeuvre gravé bei Bär u. Co. in Frankfurt a. M. giebt mir Veranlassung, auf ihn wieder zurückzukommen.

Die beiden großen prachtvollen Rococoterrinen der Petersburger Silberausstellung von 1885, welche laut Inschrift und Stempel von den Meistern P. F. & B. und H. A. nach Meissonniers Entwürfen in den Jahren 1735 bis 1737 ausgeführt worden sind, wurden von befreundeter Hand für mich in dem Werke des Meisters in den Kupferstichkabineten von Paris und Berlin sowie in der großartigen Ornamentstichsammlung des Kunstgewerbemuseums Berlin gesucht, aber leider nicht gefunden. Wie ich aus der mir nun vorliegenden Reproduktion ersehe,

sind sie doch in demselben enthalten und zwar in dem großen Entwurfe, welcher bei Guilmard, „Les Maîtres Ornemanistes S. 157“ als „Planche LXX“ mit folgenden Worten beschrieben ist:

„Une grande pièce sur deux feuilles. *Projet de sculpture en argent d'un grand* SURTOUT DE TABLE, *qui a été exécuté pour le milord duc de Kinston en 1735.* (Cette belle pièce est le chef-d'oeuvre d'orfévrerie du maître.)“

In der Bärschen Publikation ist die Signatur des Blattes nicht zu erkennen, ich glaube 115 zu lesen, außerdem erscheint dasselbe auch stark verkleinert, worauf die Herausgeber in einem kurzen Vorwort eigentlich hätten aufmerksam machen sollen. Wenn man das hübsche Blatt betrachtet und die Terrinen mit den Radirungen vergleicht, welche in dem Katalog der Petersburger Silberausstellung erschienen sind, so bemerkt man wohl eine Reihe von Abweichungen, wie sie zwischen Entwurf und Ausführung einer so komplizierten Arbeit vorkommen müssen, die aber einen Zweifel an der Identität der Stücke nicht aufkommen lassen können. Das Mittelstück, das der Meister als: Sculpture en argent bezeichnet, ist leider heute nicht mehr erhalten. Der Entwurf ist von 1735. Wie uns die Marken zu bestimmen gestatteten, ist die Ausführung noch in demselben Jahre begonnen worden.

Da das Meissonniersche Werk mit seinen Rococoentwürfen einer heute herrschenden Geschmacksrichtung entgegenkommt, so reproduziren wir eines der Blätter (Taf. 12), wollen aber nicht unterlassen zu bemerken, daß sich nur wenige derselben zu einer direkten Verwendung in der heutigen Industrie eignen.

Marc Rosenberg.

Kleine Mitteilungen.

Technisches.

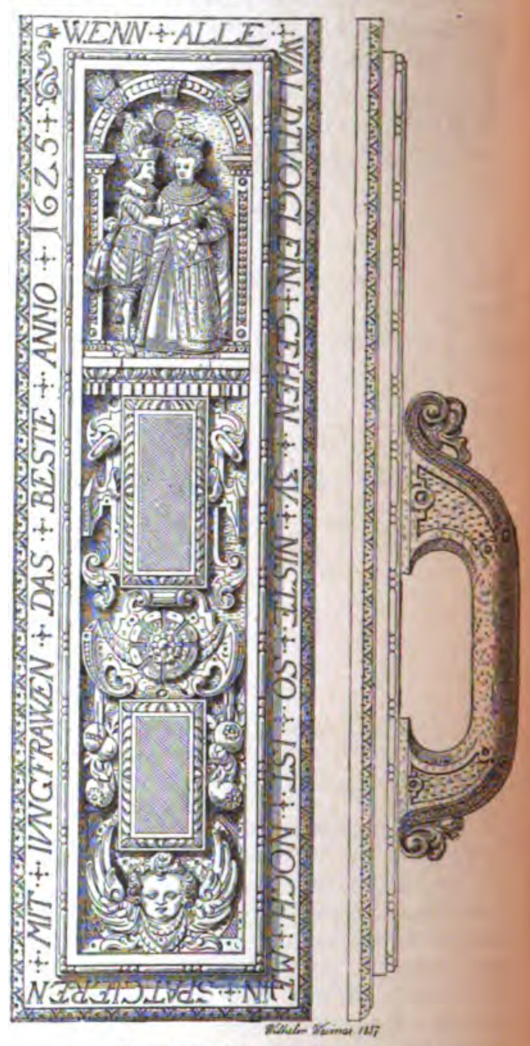
Ein neues Mosaikverfahren. Ein neues Mosaikverfahren ist von A. Ceresa in Venedig erfunden und vom italienischen Handels- und Industrieministerium patentirt worden. Der Erfinder ist Besitzer einer Glas- und Schmelzperlenfabrik, und es scheint, daß die Abfälle dieser Fabrikation zur Herstellung des Mosaiks verwendet werden. Anscheinend hat man die 1 cm dicken Holzplatten, welche das Mosaik tragen, zunächst mit einer weichen Masse, die später erhärtet, dünn überstrichen und alsdann in diese Masse die winzig kleinen Splitter der bunten Glas- und Schmelzperlen, entsprechend den Angaben eines farbigen Kartons, eingedrückt. Die Proben zeigen Blätter, Blumen und Früchte in friesartiger Behandlung mit Konturen von schwarzen Schmelzperlen. Diese in ihren Übergängen aufs zarteste durchgeführte Mosaikmalerei hebt sich von einem aus gelben Schmelzsplittern und Glasfragmenten gebildeten Grunde ab. Die Wirkung ist vortrefflich und wird nicht von so vielen Glanzlichtern beeinträchtigt wie beim salviatischen Mosaik. (Techn. Mitteil. f. Malerei.)

Aus Museen.

Christiania. Das Kunstgewerbemuseum zu Christiania ist wohl nur wenigen bekannt; um so willkommener wird der Führer durch die Sammlung sein, welchen Herr Konservator H. Grosch, unser verehrter Mitarbeiter, im Auftrag des Vorstandes veröffentlicht hat. Aus ihm gewinnt man ein Bild von Anlage und Umfang des Museums. Neben der eigentlichen Mustersammlung, welche Arbeiten aller Zeiten (auch moderne) nach technischen Gruppen geordnet sowie Nachbildungen enthält, besitzt das Museum eine besondere Abteilung für nordische Volksindustrie, in welcher die Reste nationaler Kunsterzeugnisse aus den Gebieten der Silberschmiedekunst, Holzschnitzerei, Weberei und Stickerei vereinigt sind. Diese Sammlung hat sich für die Hebung des norwegischen Kunsthandwerks als überaus segensreich erwiesen. Über die Entstehung des Museums und seine Entwickelung giebt ein Vortrag von L. Dietrichson (det norske Kunstindustri-Museum. Christiania 1886) einen guten Überblick.

Hamburg. In gewohnt geschmackvoller Ausstattung und übersichtlicher Anordnung liegt der Bericht über das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe für das Jahr 1887 vor. Die Vermehrung der Sammlungen betrug 295 Stücke im Preis von 15000 Mark, worunter die Textilarbeiten mit 97, Keramik mit 31, Edelmetallarbeiten mit 48, japanische Schwertornamente mit 67 Nummern, die übrigen technischen Gruppen mit geringeren Zahlen vertreten sind. Eine erhebliche

Erweiterung erfuhr die Abteilung der Möbel- und Holzschnitzereien, indem das Museum aus der in Fachkreisen wohlbekannten großen Sammlung des Malers C. C. Magnussen in Schleswig die erste Auswahl treffen konnte. Diese Sammlung an den Nordmeerküsten zusammengebracht behauptete sich als Privatsammlung ebenbürtig neben dem Thanlow-Museum in Kiel und der betreffenden Abteilung des Hamburgischen Museums: durch Übernahme der besten Stücke in das letztere besitzt Hamburg jetzt ohne Frage die bedeutendste Sammlung dieser eigenartigen bedeutsamen Holzschnitzwerke. Neben Täfelungen sind es Möbel aller Art zum Teil mit figürlichem Schmuck, Drechslerarbeiten, vor allem aber die heute in ihrer Bedeutung für den Handfertigkeitsunterricht wieder gewürdigten Kerbschnittarbeiten, welche den Küstenprovinzen entstammen. Eines der kostbarsten Stücke geben wir nebenstehend in Abbildung, ein meisterhaft geschnitztes Mangelbrett von 1625; von der Hand desselben Künstlers rührt ohne Zweifel die schöne Truhe in Sigmaringen (Lehner, Mobiliar Nr. 44) mit dem Wappen der Familie Rumohr her. Hat auch die Ergiebigkeit der nordischen Küsten als Fundgrube keramischer Erzeugnisse nachgelassen, so konnte der Fayenceabteilung des Museums doch eine Anzahl weiterer Stücke hinzugefügt werden. Als eine neue Spezialität alter heimischer Kunst, um deren Erhaltung sich das Museum so große Verdienste erworben hat, traten den Sammlungen hinzu: die Namenstickereien auf den leinenen Taschentüchern der Altenländerinnen. Die Stickereien zeigen in einer Ecke des Tuches den Namen der Besitzerinnen oder die Anfangsbuchstaben desselben, sowie die bekannten ornamentalen Hauptmotive jener Gegenden: Herzen, Kronen, Engel, schnäbelnde Tauben; auch biblische Motive und dem profanen Leben entlehnte Darstellungen. — Die Textilgruppe erfuhr ferner durch eine erlesene Sammlung koptischer Funde eine erwünschte Erweiterung. Unter den Metallarbeiten hat die — wie der Bericht mit einigem gerechten Stolz hervorhebt, „in ihrer Art und Anlage einzige“ — Sammlung japanischer Schwertzieraten weitere Vermehrung und Aufstellung erfahren. Die Art der Gruppirung, welche der Bericht kurz mitteilt, dürfte auch anderwärts als Grundlage der Aufstellung gleicher Sammlungen angenommen werden. Als Hauptstück europäischer Metallarbeit erwarb das Museum eine sog. Enderlein-Schüssel nebst Kanne; als ein kostbares Stück Lederarbeit die S. 207 abgebildete Schachtel. — Die Benutzung der Sammlung wurde durch Vorträge in zwei Serien gefördert. Der Besuch betrug 79 391 Personen, wovon 38666 auf die Sonntage kamen. — Im nächsten Jahr wird ein mit ca. 250 Illustrationen versehener Führer zur Ausgabe gelangen, welcher einen umfassenden Überblick über den Besitzstand des Museums gewähren und zugleich die wichtigsten Stücke in Abbildung vorführen soll. Diesem unseres Wissens ersten größeren Versuch eines illustrirten Führers darf man mit Spannung entgegensehen.



Mangelbrett, Holz geschnitzt, 1625.
Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe.


Auflage 4780.
Kunstanzeiger
Spaltenzeilenpreis 30 Pf.
verbunden mit der „Zeitschrift für bildende Kunst" und dem „Kunstgewerbeblatt",
Centralorgan für die Bestrebungen der Kunstgewerbevereine.
Erscheint Mitte jedes Monats.

Druck von August Pries in Leipzig.



Fig. 18. Geklöppelte Leinenspitze (1/2 natürl. Größe). Italien 17. Jahrhundert.

Aus der Spitzensammlung des Kunstgewerbemuseums zu Berlin.

Von Max Heiden.

Mit Illustrationen.

III.

Die geklöppelten Spitzen der Berliner Sammlung bilden eine nicht minder interessante und reichhaltige Gruppe wie diejenigen der genähten Spitzen. Sind auch an größeren Arbeiten keine so hervorragenden Stücke, wie in jener, so sind doch nahe an 1000 kleinere Proben vorhanden, welche von der Mannigfaltigkeit der Arten und Muster ein ziemlich umfassendes Bild zu geben im stande sind. Dieser Bestand ist zumeist am Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre durch Ankäufe größerer Posten in Italien und Süddeutschland zusammengebracht; das Museum kam dadurch, mit geringem Aufwand von Kosten, zu einem wertvollen Stamme, dessen Lücken nach und nach durch Einzelankäufe vorteilhaft ausgefüllt worden sind: eine Arbeit, welche heut noch nicht als abgeschlossen betrachtet werden kann.

Die Bestimmung der Klöppelspitze, bezüglich des Alters und ihrer Herkunft, ist nicht minder schwer, wie bei der Nadelspitze. Ja, es steht hier fast noch schlimmer, da die einfachere Technik der Klöppelspitze eine weitaus größere Verbreitung zur Folge haben mußte: neben den stetig wachsenden Staats- und Privatfabriken hat sie namentlich als Hausindustrie der Landbewohner viel mehr Aufnahme gefunden, als die genähte Spitze: wann und wie, das läßt sich allerdings von keinem Lande mit vollständiger Sicherheit nachweisen, am allerwenigsten durch die Erzeugnisse selbst. Denn die ersten Versuche in dieser Technik kamen gewiß überall mehr oder weniger auf dasselbe hinaus und lassen sich daher auf ihre Provenienz hin nicht bestimmen. Andererseits kann aber aus dem Grunde in den seltensten Fällen von der Entstehung und weiteren Entwickelung der Technik aus sich heraus die Rede sein, weil gewöhnlich mit der schon ausgebildeten Technik die fertigen Muster aus anderen Orten eingeführt worden sind. Hiernach ist es natürlich, wenn im Bereich gewisser Gattungen von geklöppelten Spitzen die Angabe des Fabrikationsortes nie zu bestimmen sein wird; selbst wenn mit der Zeit sich in dieser oder jener Fabrik eine Eigentümlichkeit für das eine oder andere Genre herausbildet, so ist der Unterschied nicht immer so auffällig, daß das geübteste Auge nicht irre geführt werden könnte.

Schon bei den genähten Spitzen wiesen wir auf die Übertragung und Nachahmung als Schwierigkeit für die Bestimmung hin; aber dort, wo die Ausführung der Arbeit unmittelbar von der Geschicklichkeit der Hand abhängig ist, sind sichtbare Unregelmäßigkeiten beim Kopiren unvermeidlich: wir sahen ja, wie dadurch unwillkürlich neue Arten von Nadelspitzen entstanden. Von solchen bestimmenden Verschiedenheiten durch die Technik des Klöppelns kann wenig oder gar nicht die Rede sein, weil sie auf einer Art mechanischer Verrichtung beruht, welche eine verschiedene Wiedergabe ein und derselben Figur ausschließt.

Zu der Einförmigkeit der Technik und Verwandtschaft der Muster kommt die Gleichheit des Materials.

Wie zur genähten Spitze findet auch zu den Klöppelarbeiten der aus der Flachsfaser

bereitete Leinenfaden am meisten Anwendung, seltener sind wollene, seidene oder Metallspitzen.[1]) Niemand aber vermag den deutschen, italienischen oder belgischen Leinenfaden von einander zu unterscheiden. Vom Flachs weiß man wohl, daß den höchsten Glanz der italienische, einen weicheren, milderen der belgische besitzt, auch nach der Länge der Flachsfaser kann man seinen Ursprung feststellen; aber im gesponnenen verarbeiteten Leinenfaden hat die Unterscheidung nach dieser Richtung hin aufgehört.[2])

Einige wenige Arten von Spitzen lassen sich vielleicht nach der Farbe des Fadens näher bestimmen: wir denken an jene Sorten in gelblichem Ton, welche aus Genua kommen; auch auf den griechischen Inseln und an einigen Orten Deutschlands wurden Nadel- und Klöppelarbeiten aus einem starken gelblichen Leinenfaden gearbeitet. Es mag hier übrigens gleich bemerkt werden, daß das Material der Genuesen gefärbt, das der letzteren Arten entweder ungebleicht ist oder lediglich durch das Alter den auffallend gelblichen Ton erhielt.

Auch das edlere Material, die Seide, läßt die Prüfung auf ihre Herkunft hin resultatlos; da sind höchstens die Spitzen aus roter Seide mit einiger Sicherheit als griechisch und italienisch zu bezeichnen und breite mehrfarbige Seidenspitzen als mährisch. Aus gewöhnlichem Material, der gelblichen Aloefaser werden in Spanien viel Spitzen geklöppelt; auch von Albissola, einem Dorf zwischen Savona und Genua wird erwähnt, daß im 16. Jahrhundert dort neben Spitzen aus verschiedenfarbiger Seide solche aus Aloefaser hergestellt wurden.[3])

Als weitere Hifsmittel zur Bestimmung von Spitzen sind vor allem die noch an Stickereien erhaltenen geklöppelten Borten und Einsätze nicht außer acht zu lassen. Was die geklöppelte Spitze in vielen Fällen an bestimmter Zeichnung entbehrt und dadurch die Datirung unmöglich macht, das ist durch Technik und Muster der Stickerei näher gelegt. Sind die Spitzenborten als abschließender Besatz nebensächlich behandelt, so ist es oft, namentlich bei früheren Arbeiten, nicht uninteressant, hierdurch wenigstens das Alter der Technik sicher gestellt zu sehen. Man wird hierfür allerdings in Betracht zu ziehen haben, ob die Zusammensetzung von Spitze und Stickerei gleichzeitig erfolgte; das läßt sich nach Art des Ansatzes und Materials unschwer erkennen; gewöhnlich ist jeder Zweifel dadurch ausgeschlossen, daß die Spitze aus denselben Fäden hergestellt ist, wie die Stickerei.

Wir kommen zur Technik der geklöppelten Spitze.

„Der Prozeß des Spitzenklöppelns", sagt Gottfried Semper, „besteht aus einer Art von gemischter Weberei, Zwirnerei und Flechtung. Das Dessin der meisten Sorten wird durch ein Zusammengreifen der Fäden hervorgebracht, wie es beim Weben der Leinewand in Anwendung kommt; der Grund dagegen wird durch Flechtung der Fäden erzeugt, oder bei anderen Sorten durch einfaches Zwirnen."

Über das Wort lesen wir im „Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung und Mode" Bd. XVI. Leipzig, Januar 1799: „Das Kunstwort Klöppeln hat gewiß, wie manche glauben, seinen Namen nicht von Knoten erhalten, so daß man etwa anstatt Klöppeln, nun Knöppeln oder Knüppeln (von verknüpfen) sagen müsse." In geklöppelten Spitzen findet man keine Knoten, sondern[1]) „die Kunst heißt Klöppeln, weil man sich dabei länglich abgerundeter (von Drechslern gedrehter) Hölzchen (nicht Spindeln, denn diese haben eine andere Gestalt) bedient, um welche das Gespinst gewunden ist. Ein jedes Holz (Klöppel) steckt da, wo es mit der Hand gefaßt wird, in einem Röhrchen (Klöppeldütel genannt), damit das Gespinst (der auf das Hölzchen gewickelte Faden) nicht mit den Fingern berührt werde und man auch den Klöppel leichter hin und her drehen könne. Um ein ausgestopftes rundes Kissen (Klöppelsack, Klöppelkissen) ist ein Streifen Pappe (Klöppelbrief) gespannt und auf diesen das Muster gezeichnet, nach welchem die Spitzen gemacht werden sollen."

Die Klöppelarbeiten werden also auf einem Kissen, dessen Form übrigens verschieden ist, über dem auf starkem Papier oder Pergament durch Stecknadeln abgestochenen Muster herge-

1) Es sollen zunächst nur die Spitzen aus Leinenfaden ꝛc. besprochen werden, da für die Metallspitzen eine eigene Abhandlung in Aussicht genommen ist

2) Vergl. F. Stumpf, der Linnenschrein der deutschen Hausfrau sonst und jetzt. Bielefeld u. Leipzig 1883. (S. 53.)

3) The Queen lace book. London 1874. S. 15.

1) Nach Merkels Erdbeschreibung von Kursachsen. I. S. 177.

stellt. Die Fäden sind auf den Klöppel so gewickelt, daß je zwei zusammenhängen. Das Klöppeln geschieht nun immer mit vier Klöppeln zugleich, indem die Fäden um die Nadeln herumgeschlungen werden. Auf diese Weise entsteht, wo die Nadeln eng stehen, ein gewebartiges (Leinenschlag), da wo sie weit stehen, ein netzartiges Geflecht (Netzschlag), welches Grund und Muster zugleich fertig macht.

Die Drehungen und Kreuzungen werden Schläge genannt, welche je nach der Ausführung oder Folge unter verschiedenen Namen bekannt sind. Die einfachste Klöppelarbeit (Flechtspitze) vergl. Fig. 18 u. 19) entsteht durch die Wiederholung des sog. Halbschlages, der verschieden ausgeführte Netzschlag wird Löcherschlag, Spinne, Rosengrund und Doppelgrund genannt. Gewisse Formen innerhalb des Grundes heißen Muschen und Blätter, woraus wiederum das sogenannte Haber- oder Gerstenkorn entsteht, welches für eine Klöppelspitze aus Genua bezeichnend ist.

Auf alle diese technischen Verschiedenheiten kommen wir aber, so viel wie thunlich, näher zurück an der Hand der einzelnen Spitzen; hier müssen wir uns mit diesen kurzen Andeutungen begnügen und auf die technischen Hilfsbücher [1]) hinweisen.

Wie alt die Kunst des Klöppelns ist und wo sie zuerst geübt sein mag, darüber sind die Meinungen ebenso geteilt, wie über die ersten Anfänge der Nadelarbeiten. Der Flechterei als Vorläufer der Spitzen haben wir schon im ersten Teil dieser Abhandlungen (S. 6) gedacht: die Klöppelei steht ihr eigentlich noch näher als die Nadelarbeit, man kann sie als höchste Vervollkommnung derselben bezeichnen. Die vielfachen Untersuchungen darüber, wie weit sie zurückreicht, sind leider bisher wenig von Erfolg gekrönt gewesen. Nach dem Alter der Stecknadel, dieses wichtigen Faktors der Kunst des Klöppelns, welche um 1370 zuerst in Nürnberg gemacht sein soll, hierfür einen Schluß zu ziehen, wird hinfällig durch den Umstand, daß vor Erfindung der Stecknadel diese ersetzt wurde durch spitzige Dornen der Sträucher und durch Fischgräten; weiter wird berichtet, daß am Anfang bei Herstellung von Klöppelarbeiten Hühnerknochen an Stelle der Klöppel Verwendung fanden.

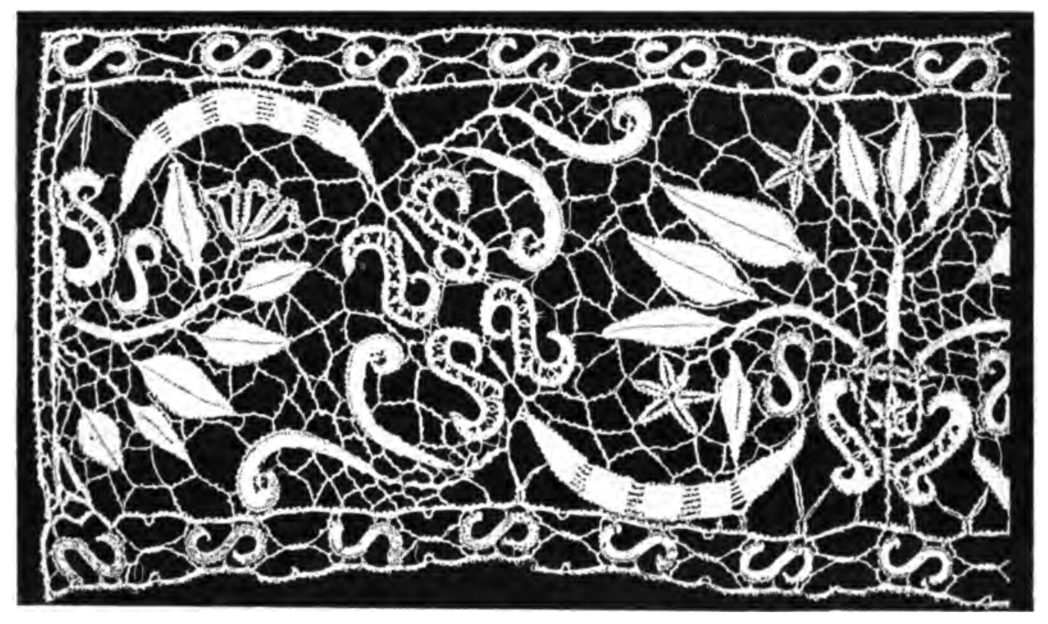


Fig. 19. Geklöppelte Leinenspitze. Italien 17. Jahrh. (1/2 natürl. Größe.)

Auch die Musterbücher sind nicht stichhaltig für die Untersuchung, wo die ersten Klöppelarbeiten hergestellt sein mögen, da sie dieselben nicht gründlich genug behandeln. Was sie davon geben, sind Beispiele für die schon erwähnte einfache Flechtspitze. Sie kommt in

1) Klöppelbuch. Eine Anleitung zum Selbstunterricht im Spitzenklöppeln von Sara Rasmussen, Kopenhagen 1884. — Die Technik der geklöppelten Spitze von C. Jamnig u. A. Richter, Wien 1886.

verschiedenartigen Mustern, welche wie die Nadelspitze den Ursprung des Netzes verraten, in italienischen Spitzenbüchern aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und dem Anfange des 17. Jahrhunderts unter dem Namen merletti a piombini vor; in einem anderen Buche, welches 1605 in Paris bei Jean le Clerq erschien, werden dieselben Arten als passements faicts au Fuzeau abgebildet. Etwas ergiebiger scheint das uns leider nirgend erreichbare Spitzenklöppelbuch zu sein, welches Weiß [1]) erwähnt: „Nüw Modelbuch, etwa um 1550 in Zürich bei dem Drucker Christoff Froschowern erschienen.“ Hiernach ist die Erfindung des Spitzenklöppeln um 1536 von Venedig nach Deutschland übertragen und seitdem zunächst in der Schweiz weiter ausgebildet und thätiger betrieben. Alle niederländischen oder deutschen Spitzenbücher, welche für die Streitfrage, ob denn nun die Anfänge der Klöppelei in Italien, Flandern oder gar in Deutschland zu suchen sind, so wichtig wären, sind uns nicht bekannt.

Endlich müssen die Bilder zur Datirung der Klöppelspitze herangezogen werden. Wenn auch ihre Hilfe für die ersten Anfänge nur einen mäßigen Vorteil gewährt, weil sie vor dem 17. Jahrhundert zumeist Nadelspitzen aufweisen, so sind sie doch für diese Zeit, in welcher die Klöppelspitze den größten Aufschwung nimmt, noch ein wertvolles Material für die Bestimmung derselben. Mme. Pallisser [2]) führt ein Bild an, angeblich (was aber mit der Datirung — 1595 — nicht stimmt) von Quintin Massys aus der Kirche zu Löwen, der früheren Hauptstadt von Brabant, auf welchem dargestellt sein soll, wie ein junges Mädchen auf dem Kissen arbeitet. Auf Seite 100 ist ferner ein Stich von de Vos (1581) abgebildet, welcher ein Mädchen am Klöppelkissen zeigt.

Musterbücher und Bilder weisen also hinsichtlich des Ursprunges der Klöppelarbeiten auf Italien und die Niederlande hin, und die erhaltenen Originale bestätigen, daß diese Kunst in beiden Ländern zu hoher Entfaltung gelangte; es sind jedoch hier sowie da keine genügenden Beweise beizubringen, daß man diese Technik früher als im 16. Jahrhundert geübt habe. Ebenso bleibt noch zu beantworten, wer von den beiden, die genähte oder die geklöppelte Spitze, zuerst in Aufnahme kam oder ob sich eine Technik aus der anderen zugleich entwickelt hat. In Bezug auf das letztere geben wir in Fig. 18 bis 20 drei italienische Klöppelarbeiten wieder, welche den Nadelarbeiten nahe verwandt sind, die ziemlich entwickelte Technik darin berechtigt aber zu der Annahme, daß hier nicht mehr von Anfängen der Klöppelarbeit die Rede sein kann; wir haben es vielmehr mit Spitzen des 17. Jahrhunderts zu thun.

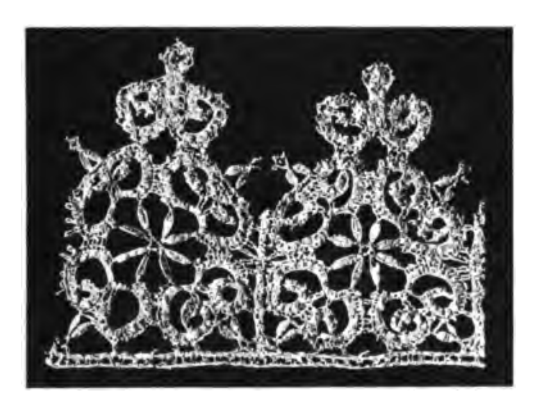


Fig. 20. Geklöppelte Leinenspitze, Italien 17. Jahrh. (1/2 natürl. Größe.)



Fig. 25. Geklöppelte Kissenquaste, weiß Leinen. (1/2 der natürl. Größe). Italien 18. Jahrh.

Die als Kopfleiste gegebene Borte und die unter Fig. 19 in der natürlichen Größe dargestellte Spitze gehören zusammen. Sie erinnern ohne weiteres an den am Ende des 16. Jahrhunderts überall bekannten point coupé. Die breiteren Teile des Musters, welche dort aus geschnittener Leinwand bestehen, sind hier aus dem Faden im Leinenschlag gearbeitet, und den verbindenden ziemlich unregelmäßigen brides-Grund, im point coupé im Knopflochstich gearbeitet, hat man im Flechtenschlag wiedergegeben.

1) Kostümkunde.
2) Histoire de la dentelle. S. 99.

Der Ursprung des Musters ist ebenso zweifellos, wenn wir uns dabei die auf italienischen Rot- und Buntstickereien auf Leinengrund ausgeführten Borten mit nach oben und unten gekehrten, durch eine Ranke verbundenen Bäumchen vorstellen, welche hier als einem vasenförmigen Gerät entsteigend gedacht sind. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts bis in das 18. Jahrhundert sind aus Antwerpen Klöppelspitzen mit einem Blumentopf und Blattranken bekannt, man nennt sie hiernach Potten kant. An diese Spitzen erinnert das

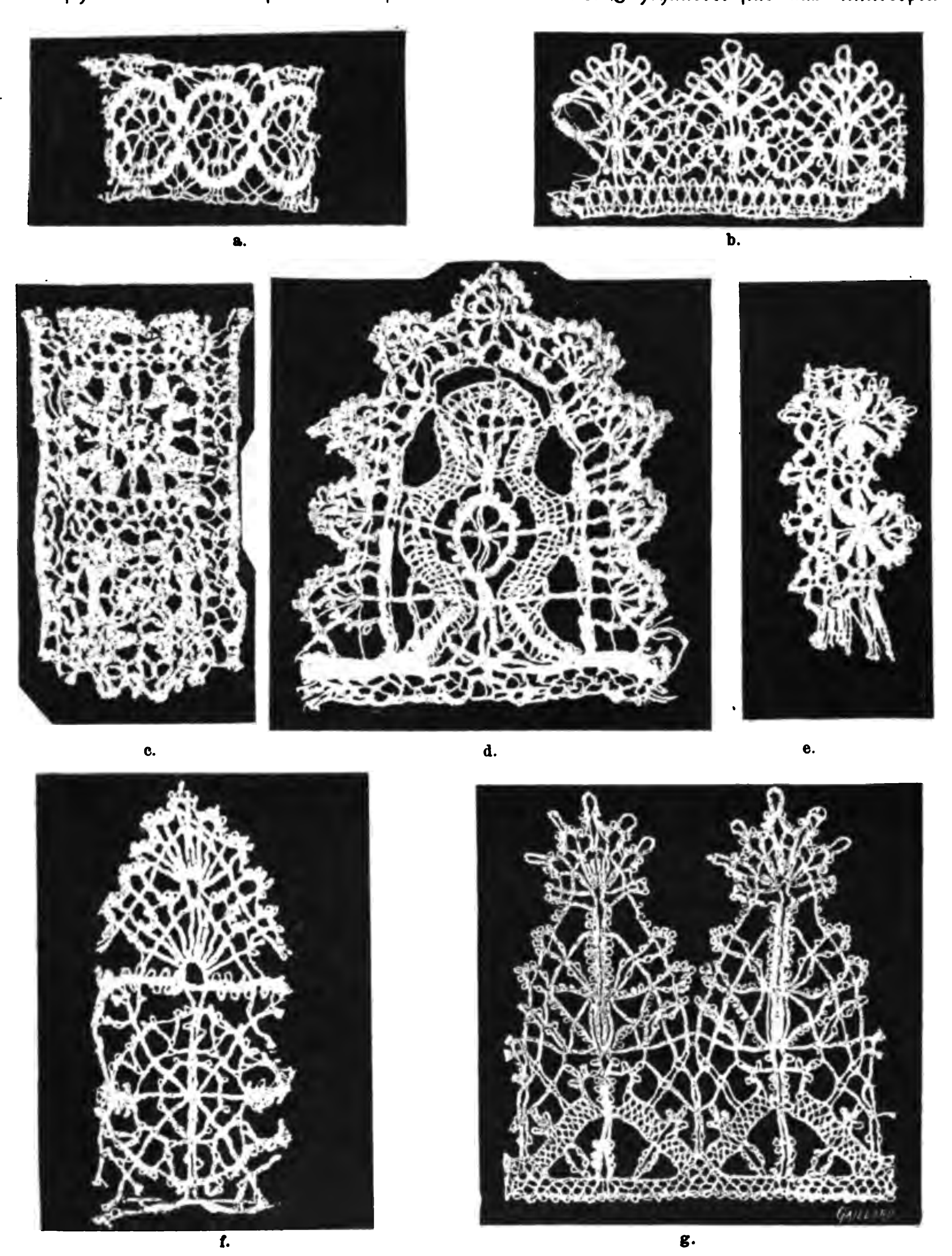


Fig. 21. Geklöppelte Leinenspitzen in natürlicher Größe. a. b. d. f. g. Italien 16. Jahrhundert. c. e. Kölner Klosterarbeiten 17. Jahrhundert.

in Rede stehende Stück; ob es damit in irgend welchen Zusammenhang gebracht werden kann, wage ich nicht zu behaupten.

In gleicher Weise erinnert die unter Nr. 20 abgebildete Zackenspitze an Nadelarbeiten des 16. Jahrhunderts: das Abteilen der Felder, die aus bandartigen Streifen im Leinenschlag geklöppelten Schneckenlinien machen den Eindruck des festeren point coupé oder der genähten Bandspitze. Der achtteilige Stern, als Mitte in den Rosetten, und einzelne Verbindungen sind gebildet aus dem sogenannten Gerstenkorn. Man wird diese Spitze gleichfalls für italienische Arbeit zu halten haben, welchem Ort sie zuzuschreiben ist, lassen wir dahingestellt. Das Gerstenkorn, wenn es so vereinzelt vorkommt wie hier, ist nicht unbedingt für Genua maßgebend; wir werden weiterhin sehen, wie es sich als Verbindungsglied (vielleicht aus dem genähten brides-Grund?) in anderen Orten unwillkürlich aus der Technik ergiebt.

Älter als diese auf Nachbildungen von Nadelspitzen hinweisenden Klöppelarbeiten sind die Flechtspitzen (vergl. Abbildungen 21 b f g); sie werden durch die Musterbücher als italienische Arbeiten aus dem Ende des 16. Jahrhunderts datirt und scheinen keine weiteren Vorläufer als die mit der Hand geflochtenen Netze zu haben.

Hierbei möchte ich nur mit einem Wort darauf hindeuten, daß die Berliner Sammlung vor kurzem ein Netz aus den koptischen Gräbern des 4. bis 9. Jahrhunderts n. Chr. erhielt, das aus ganz feinem Leinengarn gearbeitet ist. Die Musterung sowie die ganze Art der Arbeit legt die Vermutung nahe, daß wir es hier schon mit einer Flechtarbeit zu thun haben, welche nur auf einem Untergrund und mit Zuhilfenahme von spitzen Hölzchen oder Ähnlichem entstanden sein kann. Es wäre dies eine Vervollkommnung der auf S. 6 dieses Jahrganges abgebildeten koptischen groben Flechtarbeit aus Wolle, welche die Technik des Klöppelns ganz entschieden viel weiter hinausschiebt, als man allgemein annimmt.

Die hier unter Nr. 21, 22 und 23 dargestellten Klöppelarbeiten nehmen insofern unser Interesse in Anspruch, als sie einem im Besitz der Berliner Sammlung befindlichen Musterbuche mit ungefähr 160 Originalproben angehören, welches aus dem ehemaligen Kloster der Ursulinerinnen in Köln stammt. Leider entbehrt dieses Buch jedes bezeichnenden Umschlages; auf 20 Oktavseiten aus rohem Packpapier sind kleine Abschnitte, alle in der Art der hier abgebildeten, fest aufgenäht, zumeist Klöppelarbeiten, einige wenige einfache Filetarbeiten mit Sternmustern, wie 21 c. Wohl über die Hälfte dieser Spitzenproben, wozu die unter 21 a, b, d, f, g und Nr. 22 gehören, sind wohl italienische Arbeiten, der Rest hingegen, wozu auch Fig. 23 zu rechnen ist, sind augenscheinlich Kölner Klosterarbeiten, welchen die italienischen Proben als Vorbild dienten. Zum Beweise des letzteren gilt uns die losere unordentliche Arbeit, welche schon aus der Abbildung zu ersehen ist. Sehr fest und korrekt ist allerdings die Verschlingung in drei aus schwarzem Garn vorhandenen Mustern, wovon Abbildung 23 ein Beispiel giebt, indessen halten wir diese für viel jüngere in Köln entstandene Arbeiten. Denn es ist durch Stickereien und Webereien hinlänglich bekannt, daß alles schwarz gefärbte Material in diesen, sei es Seide, Leinwand, Baumwolle oder Wolle, in verhältnismäßig kurzer Zeit zu Grunde geht. Bei Stickereien und Teppichen läßt sich das sogar noch an Arbeiten aus dem Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts nachweisen. Hier sind Konturen und ganze Figuren vollständig verschwunden; nur ein leiser Schimmer und feine Löcher, wie sie die Nadel in der Leinwand und dem Kanevas zurück läßt, zeigen Spuren davon, um so schneller muß also eine ganz aus schwarz gefärbten Leinenfaden geklöppelte Spitze verderben.

Daß die Klöppelarbeit am Rhein am Anfange des 16. Jahrhunderts und vielleicht schon am Ende des 15. Jahrhunderts bekannt war, kann uns weiter nicht wunderbar erscheinen; warum sollen nicht die daher aus dem 14. und 15. Jahrhundert oft erwähnten und überall bekannten Netzarbeiten darauf geführt haben? Natürlich wird man dabei an künstlerisch ausgeführte Erzeugnisse, wie sie von Italien her bekannt sind, nicht denken können. Ebenso wenig kann in dieser Zeit von Spitzenschulen oder Fabriken die Rede sein, da die Kirche bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts diese Kunst für sich allein in Anspruch nahm und für ihre Zwecke ausbildete.

Im 16. Jahrhundert übernahm dann Italien für die weitere Ausbildung der Muster die Führung; die Technik des Klöppelns war aber

schon allenthalben bekannt, das beweisen die mannigfachen schmalen Börtchen und Zwischensätze an mittelalterlichen Wollen- und Leinenstickereien.

In Italien werden Genua, Venedig und Mailand als die hauptsächlichsten Orte für die Klöppelarbeit genannt. Aus Genua kommen Flechtspitzen in feinsten gelb gefärbten Leinenfäden, ferner Zackenspitzen, wie 21 d, in allen möglichen Mustern; alle diese älteren italienischen Klöppelarbeiten bewahren jedoch immer einen eigenen, strengen Charakter, sie erscheinen in der Zeichnung nie unklar wie viele der niederländischen Arten. Ilg kennzeichnet in seiner Geschichte und Terminologie der alten Spitzen (S. 40) diesen Vergleich folgendermaßen: „Die niederländische Spitze, sei es Mechler oder Brüsseler oder Binche, hat stets etwas von dem Reiz einer geistvollen Radirung; ihre Zeichnung ist nur angedeutet, Skizze, naturalistisch, ein hübsches Impromptu, niemals eine so klare, bestimmt ausgedrückte Erscheinung wie die italienischen merli mit dem festen konstruktiven Geripp des Dessins, dessen Schönheit im strengen Ebenmaß beruht, während dort das frisch Hingeworfene des Gedankens fesselt; dort waltet ein Geist von Bramantinischer Klarheit und Schärfe, hier haust der Rembrandt der Sticknadel in scheinbaren Wirrnissen, die immer nur das Ganze, nie das Einzelne hervortreten lassen wollen."

In der alten italienischen Klöppelspitze ist jede Verbindung innerhalb der palmettenartigen Zacken und Rosetten wie zum Muster gehörig gearbeitet, erst am Ende des 17. Jahrhunderts fängt man an, einen breiter liegenden Grund aus Fäden herzustellen. Dasselbe könnten wir schon bei den genähten Spitzen verfolgen: point coupé, die Reticellaspitze, der punto in aria, in allen diesen echten aus Italien stammenden Nadelarbeiten ist der Grund nebensächlich behandelt; erst in dem berühmten point de Venise des 17. Jahrhunderts, in dem das Muster einen ganz anderen Charakter angenommen hat, wird der dazwischen liegende Grund netzartig mit Fäden verziert; schließlich erfährt er in Frankreich eine so vollkommene Ausbildung, daß nach ihm viele Arten von Spitzen benannt werden.

Dasselbe macht die Klöppelspitze des 17. Jahrhunderts durch. Die Anfänge zeigen sich schon am Ende des 16. Jahrhunderts: wir haben die Beispiele hierfür in den Abbildungen 21 f und 22. In der letztgenannten Spitze erkennen wir, wie das Muster im wesentlichen breiter und aus einer bandförmigen Linie gebildet wird, woraus sich später die Guipurespitze entwickelt. Sie hört dann auf, lediglich als Kante zu gelten, man arbeitet sie vielmehr nach beiden Seiten hin abgeschlossen, so daß sie auch als Einsatz Verwendung finden kann. Die Muster bestehen anfangs aus reich entwickelten Ranken mit Blüten, ähnlich den Formen im point de Venise, der Grund und die das Muster bildenden geklöppelten Bänder werden in allen möglichen Netzschlägen durchbrochen. Das geschieht in allen Ländern, je nach Zeit und Geschmack ganz verschieden, bis schließlich am Ende des 18. Jahrhunderts, nachdem in ganz feiner Ausführung das Band noch einmal sich in graziöseren Formen wie ehedem zwischen verschiedenartigem Netzgrund bewegt, das Muster in unbedeutendem Blumen- und Schnörkelwerk dem Grunde das Vorrecht läßt.



Fig. 22. Geklöppelte Leinenspitze (natürl. Größe). Italien Ende 16. Jahrhundert.

Für die genähten Spitzen vollzieht sich diese Formenänderung durch das Übertragen der Muster nach Frankreich, die Klöppelarbeiten machen dies zuerst in den Niederlanden, nachher im ganzen übrigen Europa durch, überall, wohin dies fein ausgeführte italienische oder flandrische Produkt durch Handel oder Schmuggelei eingeführt wird, versucht man es, so gut es eben gehen will, zu fabriziren.

Mit dieser Guipurespitze des 17. Jahrhunderts fängt also schon die Unsicherheit für die Bestimmung der übrigen vielen Klöppelarbeiten an, schon von ihnen weiß man nicht mehr genau anzugeben, ob sie zuerst in Italien, Spanien oder in Flandern gemacht wurden.

Von der Abbildung 24 dargestellten Spitze nehmen wir an, daß es flandrische Arbeit ist, die italienischen Spitzen dieser Art sind fester und haben oft zwischen der gleichmäßigeren Zeichnung statt des vollen Netzgrundes den einfachen oder doppelten brides-Grund im Flechtenschlag: hier sind fast alle Arten von Klöppelschlägen vertreten. Das nur zum Teil abgebildete Stück ist überhaupt eine stattliche Spitze, unsere Abbildung zeigt von der Länge des Originals ein Stück von 28 cm, in der Breite 40 cm. Die ganze Spitze ist 145 cm lang und 54 cm breit. Das Muster aus gerolltem Blattwerk und Blüten kehrt in der Breite gar nicht wieder, in der Länge hat es einen Rapport von 68 cm.

Neben Kanten und Einsätzen wurden in Italien im 16. und 17. Jahrhundert auch Leinenquasten genäht und geklöppelt. Nicht nur der birnen- oder vasenförmige Halter derselben ist geklöppelt, sondern auch die in verschiedenen Formen daran hängenden Sterne, Fransen aus Knötchen u. s. w. sind auf die Weise hergestellt; häufig besteht der Mantel der Quaste aus einer genähten oder geklöppelten Spitze, welche einfach darum gelegt ist. Uns interessirt für die Klöppelei besonders jene oft vorkommende flache Kissenquaste, von welcher Fig. 25 ein Beispiel in halber Größe wiedergiebt. Die Arbeit ist ähnlich wie in der unter Nr. 22 dargestellten Kante. Ein schmales Band im Leinenschlag bildet das Muster, die Verbindungen sind hergestellt aus feinen Stäbchen im Flechtenschlag. Besonders daran interessant ist die als Reliefkontur eingeklöppelte starke Schnur; es läßt diese Manier wieder einmal das Bestreben durchblicken, der genähten Spitze, in diesem Falle also dem point de Venise, so nahe wie möglich zu kommen: eine Erscheinung, welche für die meisten italienischen Klöppelarbeiten überhaupt charakteristisch ist.



Fig. 28. Geklöppelte schwarze Leinenspitze (natürl. Größe). Kölner Klosterarbeit 18—19. Jahrhundert.



Fig. 24. Teil einer geklöppelten Leinenspitze.
½ natürl. Größe. Flandern, Anfang des 18. Jahrhunderts.



Filigranschmuck von J. Zasche in Gablonz, unter Verwendung norwegischen Schmucks aus dem Nordböhm. Gewerbemuseum in Reichenberg.

Nordböhmische Kunstindustrien.

Von Albert Hofmann, Reichenberg.

I.

Die nordböhmische Industrie in ihrem heutigen Umfange ist noch nicht sehr alt. Es sind kaum 300 Jahre her, als Karl von Zierotin gelegentlich einer im Jahre 1590 durch Böhmen unternommenen Reise das harte Urteil fällte: „Das Volk in Böhmen hat keine Industrie; es liebt dasjenige, was von selbst und ohne Mühe produzirt wird. Ich glaube, daß wenn das Land nicht so fruchtbar wäre, ein großer Teil des Volkes Hungers sterben müßte. Es lebt in den Tag hinein und kümmert sich nur um die Gegenwart.“ Freilich waren die Leinen- und Tuchweberei um jene Zeit schon im gebirgigen nördlichen und nordöstlichen Böhmen, die Glasfabrikation im Westen und Süden des Landes verbreitet; schon wetteiferte unter Rudolf II. böhmisches Glas an Formenschönheit und Feinheit des Schliffes mit den venetianischen Erzeugnissen. Aber wer hätte nach einem so vernichtenden Urteile gedacht, daß, nachdem die langen Wirren des dreißigjährigen Krieges, welchem besonders Böhmen zum Opfer fiel, Handel und Gewerbe vollkommen gelähmt, Kapital und Arbeitskräfte fast gänzlich absorbirt hatten, daß nachdem die Gegenreformation die unternehmendsten Kaufleute und geschicktesten Handwerker vertrieben hatte und lange Zeit infolge der Aufrechthaltung des Religionszwanges jede Einwanderung vom protestantischen Auslande verhindert war, (Ludwig Schlesinger, Gesch. Böhmens, 2. Auflage, Prag 1870.) nach drei Jahrhunderten Böhmen und besonders sein Norden zu einem so geschäftigen und geräuschvollen Bienenkorbe werden würde mit der Konzentration ungeheurer Kapitalien und der Anhäufung bedeutender Arbeitermassen. Anderthalb Jahrhunderte lang, bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, waren Industrie und Handel in Böhmen erstorben, erst mit Maria Theresia und Joseph II. kam eine Renaissance der böhmischen Industrie und des Handels herauf, welche Böhmen in kurzer Zeit zum ersten Industrielande der österreichisch-ungarischen Monarchie emporhob. Die böhmische Industrie erlangte in diesen Zeiten den Weltruf, den sie heute noch treu bewahrt und stetig festigt.

Ein politisches Ereignis war es, welches den Anstoß zur Entfaltung der latenten industriellen Kraft Böhmens gab. Für Böhmen wurde die Wegnahme Schlesiens durch Preußen im siebenjährigen Krieg bedeutungsvoll; mit Schlesien wurde Österreich eine bedeutende Industrie entzogen, welche Nordböhmen besonders zu ersetzen berufen war. Die Nachfragen auf dem Markte konzentrirten sich auf Nordböhmen und veranlaßten ein rasches Emporblühen der Industrie.

Mit aufmerksamem Auge wurde der Aufschwung der Industrie in Österreich und speziell

in Böhmen nach dem siebenjährigen Krieg verfolgt. Maria Theresia und Joseph II. legten, indem sie die Entwicklung der Volksschule „als eine der Voraussetzungen für die Formation der modernen Gesellschaft in Österreich“, überwachten und förderten, in ihr die grundlegenden Keime für die spätere industrielle Entwicklung des Landes.

An dem Weltrufe der böhmischen Industrie nimmt nicht zum geringsten die

Gablonzer Industrie

teil. Die Industriestadt Gablonz in Nordböhmen, heute 9—10 000 Einwohner zählend, liegt in einem von bewaldeten Höhen umschlossenen Thale, an den Ausläufern des Riesengebirges, zwei Stunden von dem Manchester Österreichs, Reichenberg, entfernt. Die Industrie der Stadt und des Bezirkes ist so eigenartiger Natur, daß sie in manchen Erzeugnissen einzig auf der Welt dasteht. Der Gablonzer Bezirk war schon früh auf eine Industrie angewiesen, da der sterile Boden, der gebirgige und waldige Charakter der Landschaft der Bevölkerung nicht den nötigen Lebensunterhalt gewährten. Es giebt selten ein Stück Erde, welches mit blühenden Industrien so dicht besät wäre. Die frühesten Industrien waren die Kohlenbrennerei, die im Mittelalter besonders stark vertreten war, die Flachsspinnerei und die Leinenweberei. Diese Industrien wurden jedoch nach und nach durch drei Hauptindustrien verdrängt, welche den Weltruf von Gablonz begründeten. Es sind: die Glasindustrie mit den Hauptorten Gablonz, Polaun und dem benachbarten Neuwelt; die Gürtlerei, vorwiegend in Gablonz selbst betrieben, und die Dosenfabrikation und Ölmalerei mit dem Hauptsitze in Reichenau, einem Dorfe bei Gablonz.

Für die Glasindustrie des Bezirkes Gablonz ist besonders charakteristisch die Glasquincaillerie, von welcher die Orte Polaun, Neuwelt und Harrachsdorf bis zu einem gewissen Grade ausgeschlossen sind, da der Schwerpunkt ihrer Thätigkeit in der sogenannten Glasraffinerie, d. h. in der Veredelung des Glases durch Schliff, Gravure oder Malerei besteht. In diesem Sinne ist die Glasproduktion dieser Orte innig verwandt mit jener in Haida und Steinschönau und kann am besten auch mit dieser zusammen geschildert werden, wie denn auch eine beachtenswerte wechselseitige Einwirkung der beiden Glasdistrikte Haida und Gablonz aufeinander zu bemerken ist.

Die eigentliche Glaskurzware, auch Glasbijouterie, besteht hauptsächlich in Broschen, Ohrringen, Manschettenknöpfen, Armbändern, Agraffen, Kämmen, Blumenbouquets aus Glas rc. Daneben findet in umfangreichstem Maße eine Perlenerzeugung statt: Glasschmelzperlen, geblasene Perlen, Spiegel-, Hohl- und Irisperlen werden aus dem Glase gearbeitet, welches in den sogenannten Glaskompositionsbrennereien im Rohen verarbeitet wird.

Bei den Glasschmuckwaren lassen sich drei Produktionswege verfolgen: der aus kleinen Teilchen zusammengesetzte Schmuck, der aus „Kugelglas“ geschnittene und der aus gepreßtem Glas hergestellte Schmuck. In allen drei Arten konkurrirt Gablonz auf dem Weltmarkte mit Frankreich, Deutschland und England, wenn es diesen Ländern auch in Bezug auf Geschmack und Originalität der Zeichnung oft den Vorrang lassen muß. In der Ausführung steht es fast immer nach, denn man darf nicht vergessen, daß die Gablonzer Industrie im ausgesprochensten Maße eine „Kreuzerindustrie“ ist.

Die Anfänge der Gablonzer Glasbijouterieproduktion dürften vielleicht in der benachbarten Turnauer Edelsteinschleiferei zu suchen sein. Diese blühte hier schon im Ausgange des 17. Jahrhunderts. Die Turnauer Gegend birgt reiche Schätze an Halbedelsteinen: Topasen, Chrysoberyllen, Amethysten, Achaten rc., so daß, wie der Chronist Paul Stransky in seinem 1643 herausgegebenen „Staat von Böhmen“ sagt, „der Kuhhirt oft nach einer Kuh mit einem Steine wirft, der von größerem Wert ist, als sie selbst.“ Die Turnauer Edelsteinschleiferei erfreute sich einer hohen Blüte, bis in Venedig der Glas- und Goldfluß erfunden wurde. („Wander in Grünwald, physikalische Beschreibung des Bunzlauer Kreises.“ 1786.) Dieser Umstand erschütterte die Turnauer Industrie stark und man sah sich gezwungen, gleichfalls Glasflüsse zu erzeugen. Zwei Turnauer Bürger, die Gebrüder Fischer gingen nach Venedig, um dort die als Geheimnis betrachtete Herstellung der Glasflüsse zu ergründen. Dies gelang ihnen nicht, aber aus Zufall entdeckten sie eine Komposition, welche den venetianischen Fluß noch übertraf und nur den natürlichen Edelsteinen an Härte nachstand. Ein rascher Aufschwung war die Folge dieser Erfindung.

Der Turnauer Industrie fehlten jedoch die mechanischen Vorteile, vor allem die Wasserkraft, wodurch wieder Gablonz den Löwenanteil der Produktion an sich zog und Turnau auf das Schleifen echter Steine zurückgreifen mußte, bei welchem die Anwendung einer mechanischen Kraft nicht so zuträglich war. Als sich Frankreich, die Schweiz und Holland, endlich auch Deutschland in dem oldenburgischen Dorfe Idar, in den badischen Städten Pforzheim und Waldkirch der Schleiferei mit Wasser- und Dampfkraft zuwandten, ging die Turnauer Schleiferei weiter und weiter zurück, während Gablonz mit seinen mechanischen Hilfskräften den durch die Produktion des Auslandes versetzten Stoß zu pariren vermochte. So gründete sich in Gablonz die Steinschleiferei immer fester und wurde die Grundlage zur Industrie der Glaskurzwaren.

Neben der Verwendung für die Gürtlerei und die Glaskurzwaren werden die Kompositionssteine nach dem Oriente, nach Rußland, Deutschland, Amerika, England, Frankreich ꝛc. ausgeführt. In allen Farben (die Wiener Weltausstellung des Jahres 1873 zeigte eine Kollektion von 105 verschiedenfarbigen Glasflüssen) werden die wirklichen Edel- und Halbedelsteine nachgebildet; der Diamant nicht minder wie die farbigen Steine. Nach dem Schliff erhält der Stein die Politur, entweder durch Glühen im Feuer oder bei besseren Qualitäten durch Schleifen auf Holz und bei feinster Ausführung auf einer Zinnscheibe. Hierauf erhalten dann die sogenannten „Simili-Diamanten" eine Metallfolie zur Erhöhung der Leuchtkraft des Steines. Bemerkenswert ist der Umstand, daß die besseren Steine zu diesem Zwecke nach Frankreich geschickt werden, da die einheimische Folie dem Steine nicht die Leuchtkraft zu verleihen vermag, wie die in ihrem Gefüge weit feinere französische. Von Frankreich gelangen dann die Steine wieder in ihre Heimat zurück, werden hier montirt und passiren dann zum Export ein zweites Mal die Grenze.

Ein Hauptexportartikel des Gablonzer Bezirkes sind die Glasknöpfe. Diese waren zuerst „Lampenknöpfe", die an der Stichflamme der Lampe aus ganzen, gefärbten Glasstengeln produzirt wurden, denen dann später die Druckknöpfe, die mittelst Zangen, welche die Negativformen enthielten, „gedrückt" wurden. Die Druckknöpfe werden dann noch durch Schleifen von den ihnen anhaftenden Unregelmäßigkeiten befreit. So einfach sich die Produktion der Druckknöpfe gestaltet, soviel Schwierigkeiten fand im Anfang die Produktion der Lampenknöpfe, da das Glasmaterial beim Einspinnen der Metallösen sehr leicht zersprang. Endlich gelang es jedoch einem gewissen Scheibler, eine Komposition zu finden, welche sowohl das Einspinnen der Ösen ertrug, sowie auch das Auflegen anderer Farben und des Glasflusses ohne Zerspringen zuließ. An die Produktion der Lampenknöpfe reihte sich dann bald die der Ohrgehänge, Glasringe, Bestecknadeln, Manschettenknöpfe ꝛc. So blühte die Glasspinnerei immer mehr und gelangte schließlich dazu, die zusammengesetztesten Stücke zu fertigen. Ihre Glanzzeit sah die Gablonzer Glasspinnerei in den zwei Dezennien, welche die Mitte des 19. Jahrhunderts einnehmen.

Welche Intensität die Glasquincaillerie des Gablonzer Bezirkes besitzt, mag daraus ersehen werden, daß sich auf dem verhältnismäßig kleinen Flächenraum von 213 □ Kilometern mit circa 58000 Einwohnern, 10 Glashütten, 36 Glaskompositionsbrennereien, 274 Glasdruckhütten, 308 Glasschleifereien, 333 Glasspinnereien, Perlbläsereien, Glaskittereien und Glasschneidereien, 332 Gürtlereien, welche Glasflüsse verwenden, 146 Glas- und Porzellanmalereien und 14 Glasgraveuranstalten befinden. Der Industriebetrieb ist größtenteils die Hausindustrie. Die Großartigkeit dieser ganzen Industrie, deren Erzeugnisse in Österreich selbst nur sehr geringen Absatz finden, läßt sich am besten ermessen aus den Mengen Rohglas, das im Bezirke verarbeitet wird. Von den Glashütten zu Polaun, Wilhelmshöhe, Marxdorf, Neudorf, Wurzelsdorf, Josefsthal, Antoniwald, Christiansthal und Reinowitz werden circa 6000 Tonnen Rohglas erzeugt, zu welcher Menge die 49 auf alle Orte des Bezirkes verteilten Glaskompositionsbrennereien noch circa 1000 Tonnen Glaskomposition beisteuern. Neben diesen 7000 Tonnen, die im eigenen Bezirke produzirt werden, werden noch 1000 Tonnen Rohglas von auswärtigen Hütten, als Hundorf bei Teplitz, Stachau ꝛc. eingeführt. Diese verhältnismäßig ungeheure Menge von 8000 Tonnen Rohglas differenzirt sich in den rastlos thätigen Händen der fleißigen hausindustriellen Bevölkerung zu Millionen und aber Millionen Teilchen. Diese ungeheure Differenzirung des Glases ist

kaum zu begreifen, wenn man nicht wahrzunehmen Gelegenheit hat, wie selbst in der entferntesten und abgelegensten Hütte mit unausgesetzter Emsigkeit das Glas bearbeitet wird, welches dem Arbeiter den Unterhalt für seine kümmerlich ihr Dasein fristende Familie gewährt.

Zu der Verarbeitung der 8000 Tonnen Rohglas gesellt sich dann noch die Bearbeitung von circa 400 Tonnen Metallblechen und Drähten, welche in 338 Gürtlereien zu Schmucksachen, Glasmontirungen 2c. verar-



Arabische Brosche, nach dem Original des k. k. österr. Handelsmuseums in Wien an der Fachschule in Gablonz gefertigt.

beitet werden. Dabei darf freilich nicht vergessen werden, daß die Gablonzer Glasindustrie vielleicht in einem Grade wie keine andere eine Modeindustrie ist und daß einer Zeit der höchsten Blüte plötzlich eine Zeit drückendster Geschäftsstockung folgen kann. Die Eröffnung der Handelswege nach dem Oriente für die mannigfaltigen Erzeugnisse dieser Industrie vermochten an diesem Umstande nur wenig zu ändern, wenn auch der orientalische Markt in seinen Forderungen stabiler wie der europäische ist.

Eigenartig und bedeutsam für die Charakteristik der Gablonzer Industrie ist die Gürtlerei, welche in der Stadt Gablonz selbst über 400 Vertreter zählt. Bis vor kurzer Zeit stand sie noch hinter dem Auslande, hinter Hessen, Frankreich, England, hinter Pforzheim, Hanau und Schwäbisch-Gmünd und selbst hinter Nieder-Österreich zurück. Hatten die Erzeugnisse dieser Länder und Städte eine ausgesprochene Eigenart in der Stilfassung, so entbehrten die Gablonzer Erzeugnisse jedes Stilcharakters. Das erklärt sich im wesentlichsten aus der Preisfrage, welche in Gablonz im Verhältnis zu den angeführten Produktionsgebieten die ungünstigste und niedrigste ist. Der Charakter der nordböhmischen „Kreuzerindustrie" ist nirgends so scharf ausgeprägt, wie in der Gablonzer Industrie. Diese hat als Spezialität die billigen Schmuckwaren aus unechtem Material und muß schon deshalb hinter den übrigen Schmuckindustrien zurückstehen. Die zur Verwendung kommenden Rohmaterialien sind Metallbleche, Metalldrähte und farbige Glasflüsse; die Metalle erfahren eine Veredlung durch Vergoldung, Versilberung, Oxydirung, Patinirung oder Färbung mit Lüsterfarben.

Die Gablonzer Gürtlerei dürfte kaum bis ins 17. Jahrhundert zurückgehen. Zuerst genannt, doch nicht als die ersten Repräsentanten der Gürtlerei zu betrachten, sind die Träger der Namen Jäckel (im Volksmunde der „alte Goldschmied" geheißen), Hoffmann, Melchior Pfeiffer, Kolbe, Worm, Hosak und ein von Kohlstadt nach Gablonz übersiedelter Goldschmied mit Namen Dittrich, der „taube Goldschmied" genannt. Die Kohlstadter Goldschmiedefamilie Dittrich muß wohlhabend gewesen sein, denn sie ließ in ihrem Heimatsorte die Kapelle erbauen. (Adolf Benda, Geschichte der Stadt Gablonz und ihrer Umgebung. Gablonz, 1877.)

Die Umstände sprechen dafür, daß die Gürtlerei im Gablonzer Bezirke selbst entstanden ist und sich im wesentlichsten in selbständiger Weise ausbildete, wenn auch fremde Einflüsse im Laufe der Zeit ihre mannigfachen Eindrücke hinterlassen haben. Man schreibt die Entstehung der Gablonzer Gürtlerei der Sitte der Frauen und Mädchen zu, als Hals- oder Ohrenschmuck Gold- und Silbermünzen zu tragen, welche zu diesem Zwecke mit Ösen und Haken versehen werden mußten. Die silbernen Schuhschnallen wohlhabender Männer, ihre silberbeschlagenen Stöcke und Pfeifen waren die Arbeiten der wenigen sogenannten Goldschmiede der Gablonzer Gegend. Die bedeutenden Massen der exportirten farbigen Glasflüsse und Perlen, sowie die von den Hohlglaswarenhändlern gebrachten Berichte aus anderen

Gegenden und Ländern mögen dann für die Goldschmiede die Veranlassung gewesen sein, billige Schmuckgegenstände für das Landvolk nnd das niedere Volk der Städte in den Hauptabsatzgebieten der Gablonzer Glaswaren, Italien, der Türkei und Rußland, anzufertigen.

Es ist interessant zu verfolgen, wie die bestehenden Verhältnisse ineinander greifen, eine Produktion zu schaffen, welche in der Folge ihrer Entwicklung durchaus andere Wege gegangen ist, als man ihr aus den Konstellationen der ersten Anfänge vorausgesagt hätte. Die mit der Fabrikation des farbigen Rohglases verbundene Massenproduktion farbiger Glasflüsse forderte bald zur einheimischen Verwendung derselben für billigen Schmuck auf. Es war selbstredend, daß hierzu die Verwendung des Edelmetalls aufgegeben werden mußte, um den billigeren unedlen Metallen zu weichen.

Zu den den Gang der Entwicklung der Gürtlerei von außen beeinflussenden Momenten wird der Umstand gezählt, daß die Edelsteinbearbeiter von Turnau eine Anzahl geschickter Silberarbeiter aus Venedig zur Niederlassung in Gablonz veranlaßt hatten. Die Fassung der echten Steine Turnaus zu Schmucken veranlaßte dann die Produzenten der unechten Schmucksteine zum gleichen Vorgange unter beständiger aufmerksamer Beobachtung der Thätigkeit der eingewanderten venetianischen Silberarbeiter.



Schmuckstücke, entworfen und ausgeführt an der kunstgewerblichen Fachschule in Gablonz.

Die ersten Gürtlerarbeiten mögen sich auf die einfachen Finger- und Ohrringe beschränkt haben. Die Ohrringe wurden aus schwachem, sogen. Silberdraht mit der kleinen Zange rund gebogen und ein Schmelzkörnchen angehängt. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts vervollkommnete die Werkzeuge und mit ihnen auch die Erzeugnisse. Gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts war das Beizen oder Gelbbrennen des Messings noch ein Geheimnis von drei oder vier Gürtlern, wurde indes auch wenig angewendet; dagegen war die Versilberung auf kaltem Wege schon bekannt und viel angewendet. Auf dieser Stufe technischer Fertigkeit entwickelte sich die Gürtlerei ohne große Unterbrechungen bis 1820 weiter, als ein unternehmender Industrieller, Philipp Pfeiffer, der die Leipziger und Frankfurter Messen besuchte, zur Hebung der Gablonzer Gürtlerei aus Frankfurt zwei Gürtler zur Übersiedelung nach Gablonz veranlaßte, denen bald mehrere Obersteiner Gürtler nachfolgten. Von diesem Zeitpunkte ab zieht ein bewegtes Leben in das Gewerbe ein. Durch bessere Werkzeuge, größere manuelle Geschicklichkeit und feineren Geschmack behaupteten die

Obersteiner Gürtler längere Zeit eine prädominirende Stellung im Gablonzer Gewerbe. Die einheimischen Gürtler aber blieben dem gegenüber nicht gleichgültig und ihr rühriger Eifer ließ sie die fremden Gürtler in der Geschicklichkeit bald einholen. Durch diesen Wetteifer und infolge schlauer spekulativer Berechnung nahm denn die Gürtlerei einen wesentlichen Aufschwung; doch ist es zweckmäßig, an diesen Aufschwung keinen zu großen Maßstab zu legen, denn auf der böhmischen Industrieausstellung des Jahres 1829 war die Gürtlerei von Gablonz noch nicht vertreten.

War die Gürtlerei im Anfange nur auf die Stadt Gablonz beschränkt, so verbreitete sie sich mit den fünfziger und sechziger Jahren auch über den ganzen Bezirk. Zuerst nahmen die Orte Kukan und Grünwald die Gürtlerei auf. Während im Jahre 1856 Gablonz 69 Gürtlerwerkstätten zählte, waren in Grünwald bereits 14, ja in Kukan schon 30, im ganzen Bezirk 142. Ende 1876 wendet sich das Verhältnis wieder zu Gunsten von Gablonz mit 145 Werkstätten, während Grünwald 25, Kukan 48 Werkstätten, der ganze Bezirk 276 zählt als dritter Hauptort ist Morchenstern hinzugetreten. Nach dem statistischen Bericht der Reichenberger Handels- und Gewerbekammer vom Jahre 1887, aufgestellt nach dem Stande der Volkszählung vom 31. Dezember 1885 besaß der Gablonzer Bezirk bereits 440 Gürtlerwerkstätten.

Die zu den Gablonzer Gürtlerwaren bis um die Wende der dreißiger und vierziger Jahre verwendeten Werkzeuge waren die einfachsten Feilen, Zangen, Hammer und Schraubstock. Wenige vorgeschrittenere Gürtler besaßen Walzenzüge zum Drahtwalzen und sogen. französische Züge, auf welchen die Fassung zum Einsetzen der Steine gezogen wurde. Im Anfange der dreißiger Jahre wurden Matrizen zur Ausprägung von Metallblech zuerst verwendet, ein wesentlicher Fortschritt in Bezug auf die Mannigfaltigkeit und Billigkeit der Gürtlerwaren.

Die von der Gablonzer Gürtlerei hergestellten Artikel sind die mannigfaltigsten, vorwiegend aber Schmuckware. Zu den aus Metall hergestellten Ohrringen, Broschen, Colliers, Armbändern, Fingerringen, Medaillons, Mantelschließen, Manschettenknöpfen, Vorstecknadeln, Kreuzen gesellen sich farbige Glasflüsse, Imitationen kostbarer Steine und von Perlen; das Metall selbst unterliegt wieder den üblichen Verschönerungskünsten, wie Vergoldung, Versilberung, Oxydirung, Patinirung, der Dekoration mit Lüsterfarben, sogar die Emaillirung findet statt. Eine Spezialität der Kukaner Gürtler sind die aus Zinn gegossenen Finger- und Ohrringe, sowie billige Medaillons, die mit Heiligenbildern bemalt werden, um an den verschiedenen Wallfahrtsorten zum Verkauf zu gelangen. Zahlreich werden auch Stahlbijouteriewaren, als Bracelets, Halsbänder, Broschen &c. angefertigt. Sie werden aus einzelnen gestanzten Stahlstücken zusammengelötet und sind an ihrer Außenseite blank polirt, haben jedoch den Nachteil, daß sie bald schwarz werden. Die Herstellung der billigen Gablonzer Schmuckwaren geschieht auf dem Wege der Massenfabrikation, indem mittelst Stempel die einzelnen Teile aus den Blechen ausgeschlagen und mittelst Verlötung zusammengefügt werden. Dies erstreckt sich auch auf die Filigranarbeiten, bei welchen die gewundenen Drähte auch in langen Stücken hergestellt werden, um zum jeweiligen Gebrauch abgeschnitten zu werden.

Der radikale, rationalistische Zug, welcher in erhöhtem Maße die ganze Kunst des vorletzten Jahrzehntes des 19. Jahrhunderts durchweht, welches auf eine eigenschöpferische Kunst verzichtet und bei seinen Schöpfungen die uns überkommenen Vorbilder in ihrer Entstehungszeit, im Lande ihres Ursprunges aufsucht, er hatte auch für die kunstgewerbliche Gablonzer Industrie einen reformatorischen Umschwung zur Folge. Bewegte sich die Gablonzer Schmuckindustrie in allerdings selbstgeschaffenen, aber charakter- und verständnislosen Formen, so hielt man nun, im Laufe der achtziger Jahre, als man den großartigen Fortschritt der konkurrirenden Länder nicht ohne Besorgnis wahrnahm, eifrige Umschau nach neuen Impulsen zu einer Regeneration der Schmuckindustrie. Man griff mit Glück das Gebiet der Volks- und Nationalschmucke auf, um durch die Imitation und die freie Verwendung dieser köstlichen Formen die eigene Industrie zu bereichern und zu fördern. Die nordischen Filigranschmucke aus Schweden und Norwegen, die Schmucke der Elbniederungen und aus den Gegenden der unteren Weser, von Salzburg, Tirol und der Schweiz, die ungarischen Nationalschmucke und die Schmucke der Völker der Balkanhalbinsel und Rußlands, die arabischen und indischen Filigran-

und Emailschmucke mit ihren mannigfaltigen und köstlichen Formen, die chinesischen und japanischen, selbst römische und fränkische Schmucke wurden in glücklichster Weise zu Vorbildern für die Gablonzer Schmuckindustrie verwendet. Ihrem ganzen Charakter in der Verwendung der Materialien sowohl wie in der Art der Herstellung, sowohl vom technischen wie vom sozialen Standpunkte als Hausindustrie nach entsprechen die Gablonzer Schmucke vollkommen den National- und Volksschmucken.

Der Umschwung in der Gablonzer Schmuckindustrie ist zunächst zurückzuführen auf eine Schmuckausstellung, welche das Nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg im Jahre 1885 veranstaltete. Die hier angesammelten reichen Schätze wirkten überaus befruchtend auf die Industrie ein; mit Eifer und richtigem Verständnis bildete man die schöne Form nach und hob so die Industrie aus einem Zustande charakterlosen und indifferenten Vegetirens auf die Stufe eines zielbewußten künstlerischen Schaffens. Die Triebfeder hierzu war vor allem die unter der intelligenten Leitung des kunstbegeisterten Architekten Robert Stübchen-Kirchner stehende kunstgewerbliche Fachschule in Gablonz. An der Hand guter Objekte aus dem Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg, aus dem österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien, aus dem österreichischen Handelsmuseum in Wien und an direkt bezogenen Schmuckwaren zeigt sie der Industrie in steter Unterweisung den zu beschreitenden Weg und versteht es dabei auch, die Industrie nicht nur für den kommerziellen Teil, sondern auch für den künstlerischen Teil zu begeistern. Wir geben hier eine Anzahl Gablonzer Metallschmucke, welche zeigen, wie fruchtbringend die Vorbilder auf die Industrie eingewirkt haben. Gleichzeitig geben wir einige Arbeiten der Schule, durchaus im Geiste der Industrie ausgeführt, welche zeigen, wie die Anstalt bemüht ist, auch die vollendetere Kunst in die Industrie einzuführen.

Was nun die dritte, im Gablonzer Bezirke, in Reichenau, geübte Industrie, die Dosenfabrikation und Ölmalerei anbelangt, so ist von derselben nicht mehr viel zu berichten, da sie bereits im Absterben begriffen ist. Die ersten Keime dieser Industrie entwickelten sich am Ende des vorigen Jahrhunderts. Sie besteht in einer Fabrikation von Dosen aus einer Art Steinpappe, die zur gänzlichen Fertigstellung mit Ölfarben bemalt werden, sodann in der Malerei von Heiligenbildern. Die Industrie ist wiederum eine Hausindustrie. Bis um die Wende des vierten Jahrzehntes unseres Jahrhunderts stand die Ölmalerei lediglich im Dienste der Dosenfabrikation. Von da ab kam die Malerei von Heiligenbildern in Schwung, die nach der Schweiz, nach Spanien, Italien, Ungarn, nach den griechischen Kirchen in Rußland und Polen bedeutenden Absatz fanden. Die Erfindung des Ölfarbendruckes jedoch durchschnitt dieser Industrie die Lebensader vollkommen, und gegenwärtig wendet sich der größte Teil der ehemals malenden Bevölkerung dem Schleifen von Glasflüssen zu.

Kleine Mitteilungen.

Sammlungen.

Sammlungen des Herzogs von Edinburg in Koburg. Der Sprechsaal berichtet: Das herzoglich Edinburgsche Palais birgt sehr bedeutende Sammlungen kunstgewerblicher Werke, welche Se. königl. Hoheit der Herzog von Edinburg seit vielen Jahren mit besonderer Kennerschaft zusammengetragen hat und welche noch fortwährend vermehrt werden. So ist die Glassammlung ganz hervorragend und übertrifft alle anderen deutschen Privatsammlungen in geschichtlicher Reihenfolge und an Reichtum und Schönheit der Gläser. Eine nur übersichtliche, nicht erschöpfende Aufzählung der vielen Arten mag ein Bild von dem Werte der Sammlung geben. Dieselbe enthält: 18 emaillirte Gläser, meist große Schalen, aus der ältesten venetianischen Zeit, welche sich noch der orientalischen Emaillirungsweise anschließen; 12 goldschillernde, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammende Kelchgläser; 52 vielfarbige venetianische Gläser, Schalen, Fläschchen, achatfarbig, marmorirt, aventurinfarbig; 80 Kristall- und durchsichtig farbige Stücke, meist aus der frühesten Zeit; 23 Gläser mit senkrechten Emaillinien, (Latticinio); 50 auserlesene Filigrangläser, darunter mehrere mit Farbenmustern; 10 retikulirte Gläser mit den kleinen Luftbläschen in den Kreuzungswinkeln der Fäden; 25 Gläser mit weißen Fäden in der gerissenen Manier; 7 opakweiße, 6 Opalgläser; 80 Flügelgläser in den vorzüglichsten Exemplaren; 12 Eisgläser, 22 Meßkännchen, 5 Glaskronleuchter und Girandolen; 18 Tischleuchter und Lampen; 30 venetianische, in Deutschland mit der Diamantspitze

gravirte Kelche, Pokale und in anderen Formen. Von deutschen Gläsern sind 150 mit Email dekorirte, Reichshumpen, Adler-, Kurfürsten-, Apostel- und Wappengläser, zu nennen; 4 Paßgläser, 4 Spechter, 4 Kreuzschnäbel (für Essig und Öl); 6 Stück älteste Römer aus der Zeit von etwa 1530; 12 ausgezeichnete Exemplare von Schapergläsern, 20 Goldrubingläser, meist echte Kunckel; 5 Weihwasserbecken in dekorativen Formen; 60 mit dem Rädchen geschnittene Pokale, 70 geschnittene Gläser, 25 geschnittene und auf dem Ornamentenschnitt vergoldete Pokale, Flaschen, Schalen; 17 Gläser mit Zwischenvergoldung (Doppelgläser), einige auch mit Farben; 5 Fichtelberger; 2 Becher, grün und dickwandig, aus dem 15. Jahrhundert; eine Reihe von 10 Glasgeräten in Fäßchen-, Pistolen-, Fisch- und anderen Formen und vieles andere. Dann ist in dem Palais noch eine große Anzahl von Fayencen aller Länder, von niederrheinischem Steinzeug und eine äußerst zahlreiche Sammlung Kreußener Krüge aufgestellt, welche letztere in solcher Vollständigkeit kaum sonst wo anzutreffen ist. Von diesen Schätzen ist bis jetzt noch wenig bekannt geworden. Es kann aber hier mitgeteilt werden, daß für jeden Interessenten die Zimmer, welche die genannten Sammelstücke enthalten, nach Anmeldung zugängig sind. Damit aber auch die Kenntnis zunächst der hervorragenden Glassammlung in weitere Kreise dringe und der Inhalt derselben dem kunstgeschichtlichen und dem kunstgewerblichen Studium erschlossen werde, wird soeben unter der Munificenz Sr. königl. Hoheit des Herzogs von Edinburg von den Herausgebern des Sprechsaal, Müller & Schmidt in Koburg, ein beschreibender, mit vielen guten Abbildungen auszustattender Katalog vorbereitet, dessen Text Herr Karl Friedrich schreibt.

Vereine.

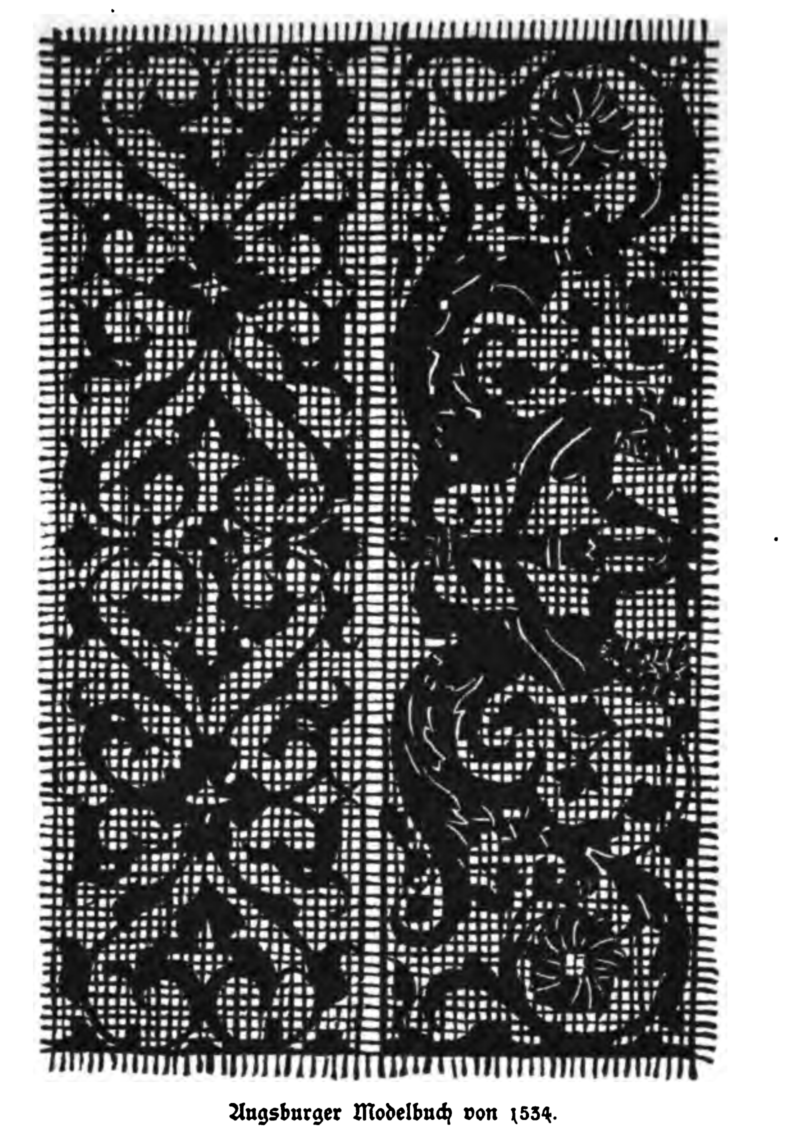
Hannover. Ein sehr erfreuliches Zeichen für den sich mehr und mehr hebenden Kunstsinn unserer in stetigem Aufblühen begriffenen Stadt ist die gedeihliche Entwickelung des hier erst seit kurzem bestehenden „Vereins zur Errichtung und Verwaltung einer Kunst- und Kunstgewerbe-Halle“. Der Verein beabsichtigt, die Interessen hiesiger Künstler und Kunsthandwerker, sowie der Freunde von Kunst und Kunstgewerbe durch Errichtung einer Halle an belebter Ortslage zu fördern, in welcher vereinigt Werke der Architektur, Skulptur, Malerei und Erzeugnisse des Kunsthandwerks zu jeder Zeit ausgestellt werden können. Die Beschaffung der zum Bau der Halle erforderlichen großen Geldmittel ist zunächst Aufgabe des täglich an Mitgliederzahl wachsenden Vereins (dem übrigens auch die Mehrzahl der hier bereits existirenden verwandten Vereine beigetreten ist); derselbe bereitet augenblicklich einen großartigen Bazar vor, der anfangs November d. J. eröffnet werden soll, und zu dem bis jetzt bereits über 400 Anmeldungen von künstlerischen Beiträgen eingegangen sind. Bei dem anerkannten Kunstsinn der Hannoveraner steht zu hoffen, daß das Resultat ein günstiges sein wird. Die Einsendung künstlerischer Beiträge erbittet die Bazar-Kommission bis zum 1. Oktober d. J. und, wie in dem Cirkular schon früher bekannt gegeben, unter der Adresse: Architekt Hantelmann, Hannover, Ständehausstraße.

Litterarisches.

Rd. — **Die großen Magazine**, in denen Rauchtische, Notenständer, Wandbretter, Schlüsselschilder ꝛc., kurz alle die Holz- und vorwiegend Drechslerarbeiten, welche in das Gebiet der sog. Galanteriewaare fallen, zu billigem Preise verkauft werden, zeigen hinsichtlich der Form sowohl als der Arbeit noch wahrhaft abschreckende Leistungen. Und doch wären für dasselbe Geld leicht bessere Formen zu liefern, und bessere Arbeit würde die Sachen gewiß auch nur wenig verteuern. Hierin Wandel und Besserung zu schaffen, bezweckt die Arbeit von Max Graef (in Erfurt): Renaissancegerät und Galanteriestücke. 135 Gegenstände für Feintischler, Bildhauer und Drechsler bestimmt. 24 Tafeln in Folio ꝛc. Erste Sammlung. (Weimar, B. F. Voigt. 1888. In Mappe 9 Mark.) Der Verfasser hat zum Teil mit großem Geschick alle erdenkbaren Geräte der erwähnten Art im „Deutschen Nationalstil, der Renaissance“ neu entworfen und sauber gezeichnet, meist in einem Drittel natürlicher Größe, dazu Profile, Grundrisse ꝛc. gegeben. Ob der „Deutsche Nationalstil“ für alle diese Geräte der richtige ist, soll hier nicht erörtert werden: für viele Geräte dieser Gattung würden z. B. die einfachen konstruktiven Formen englischer und amerikanischer Möbel zweckmäßiger sein — zumal der Herausgeber die gefährliche Klippe der Überladung, welche so manchen Renaissancezeichner zu Falle gebracht, nicht immer umschifft hat. Jedenfalls hat sich der Verfasser ein Verdienst um die bessere Gestaltung der Holzgalanterie-Arbeit erworben, falls das Werkchen den verdienten Anklang findet. Denn gerade diese billige Ware dringt in weite Volksschichten ein, und bessere Formen (neben besserer Arbeit, fügen wir hinzu) würden hier ohne Zweifel den Sinn für das Schöne bedeutend wecken und pflegen können.

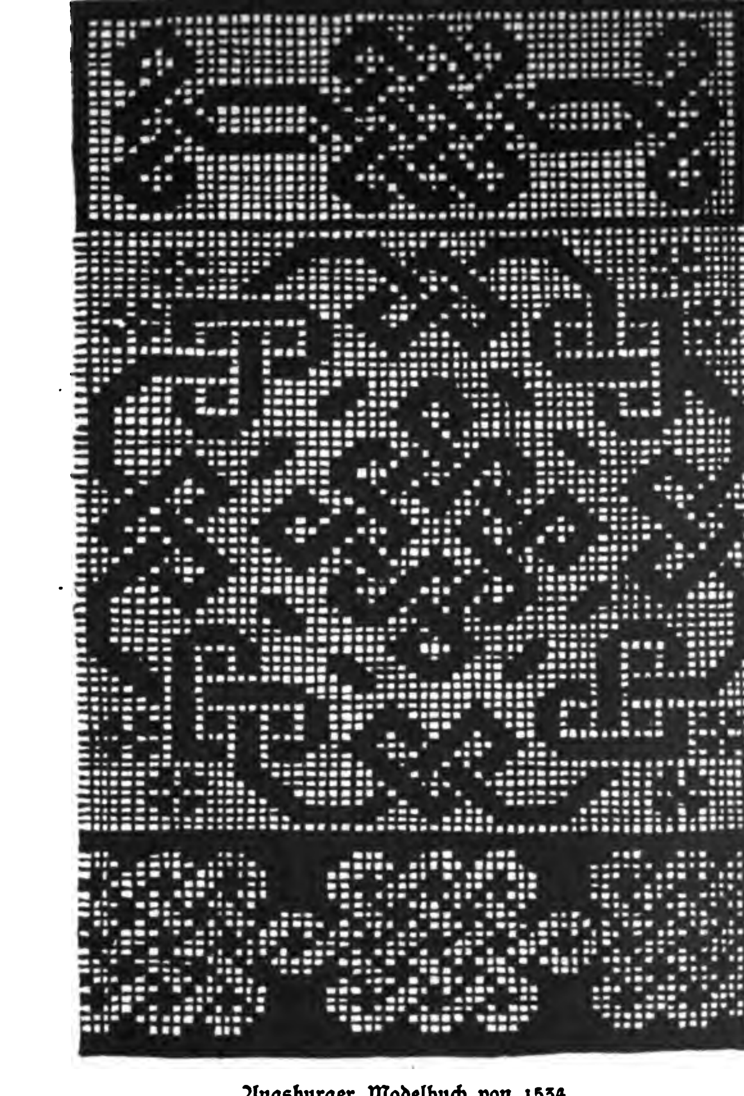


23



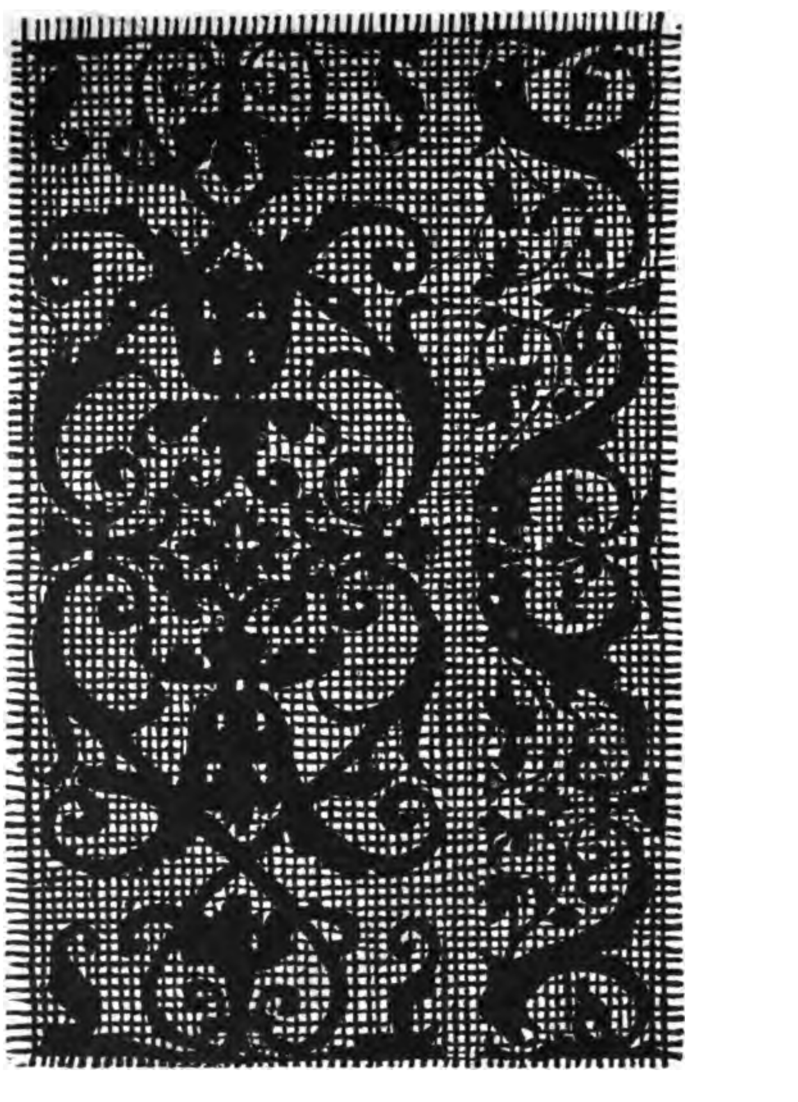
Augsburger Modelbuch von 1534.

24



Augsburger Modelbuch von 1534.

27



Augsburger Modelbuch von 1534.

28

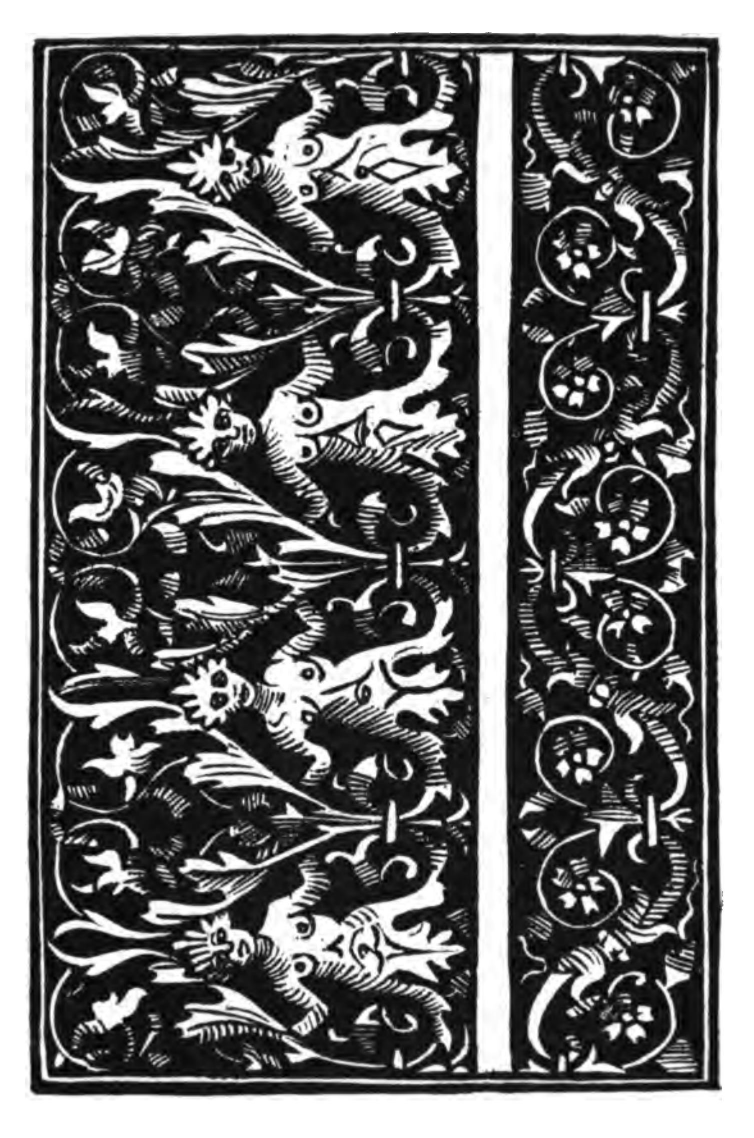


Augsburger Modelbuch von 1534.

20

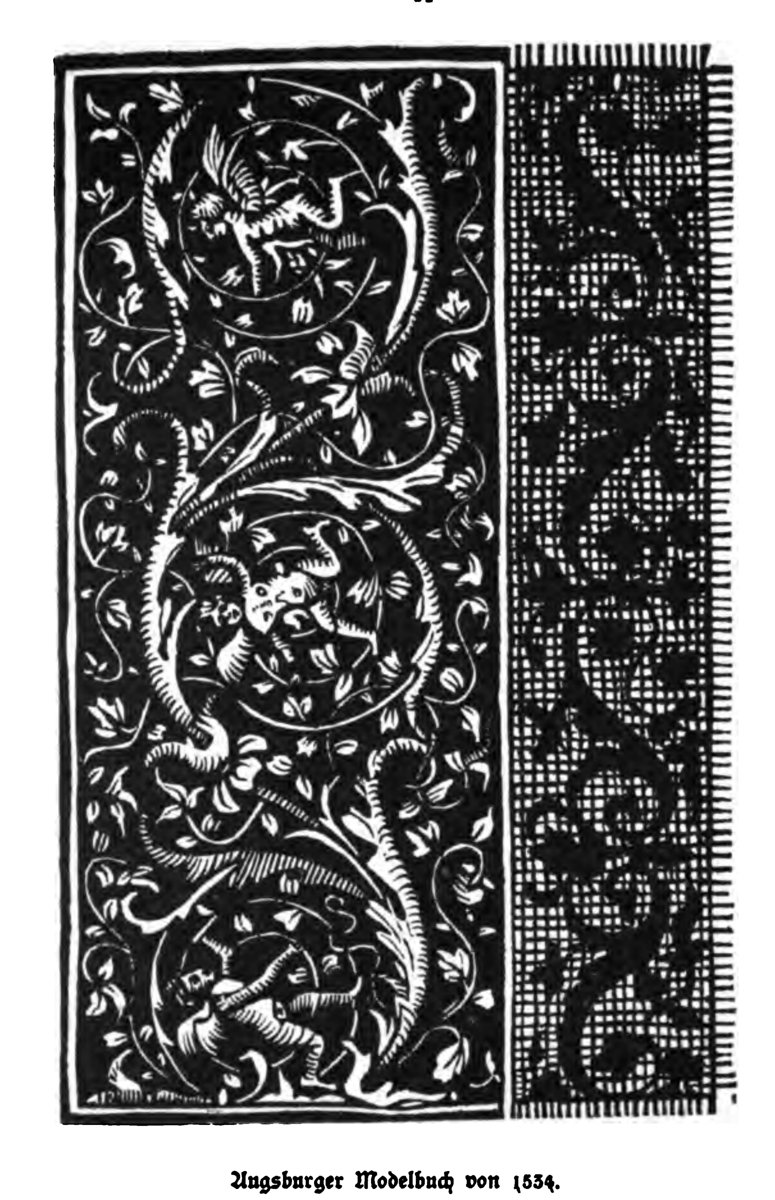
Augsburger Modelbuch von 1534.

30



Augsburger Modelbuch von 1534.

31



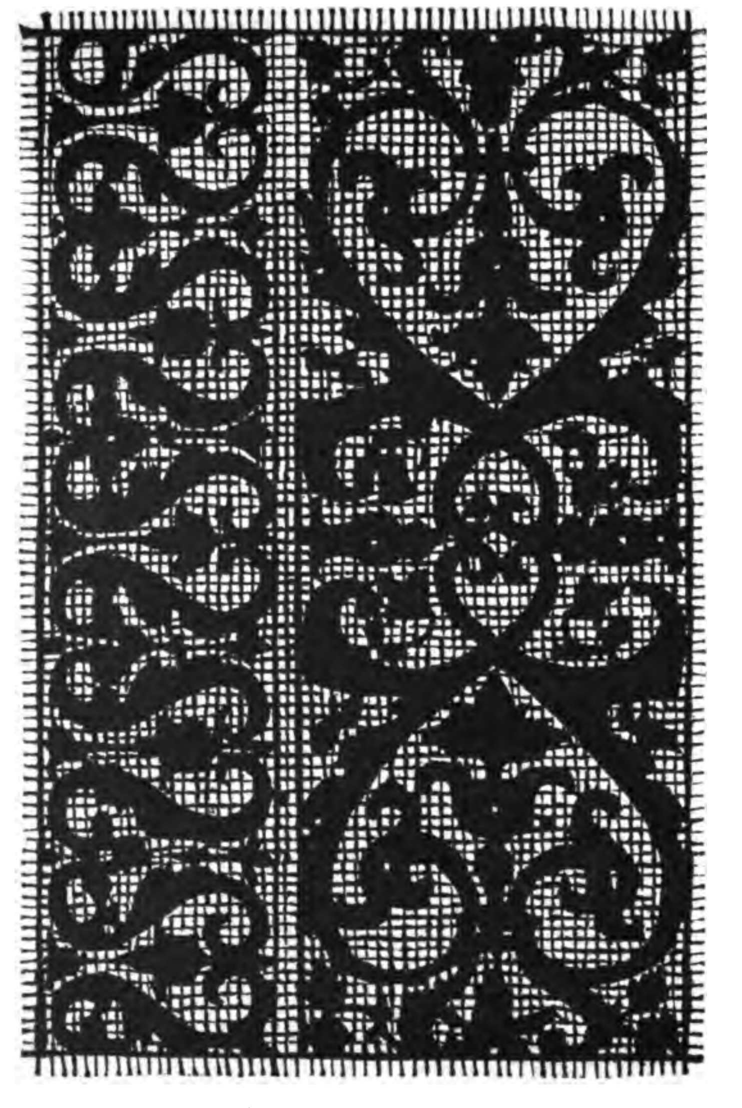
Augsburger Modelbuch von 1534.

32



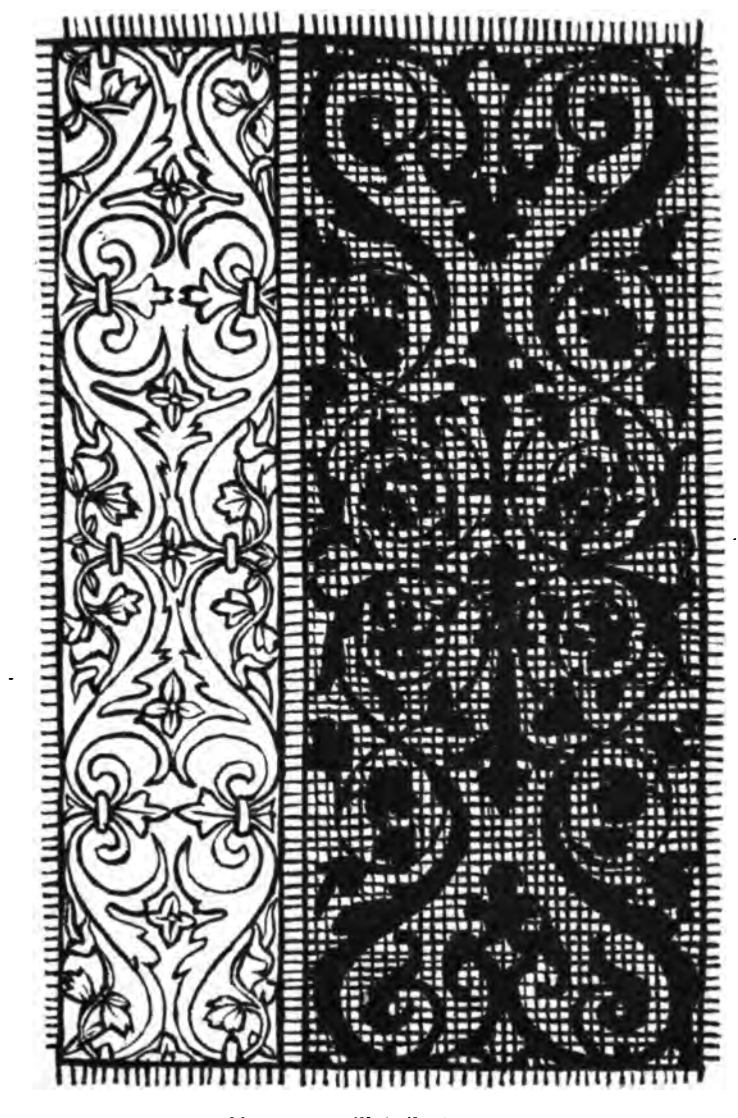
Augsburger Modelbuch von 1534.

33



Augsburger Modelbuch von 1534.

34



Augsburger Modelbuch von 1534.

35



Augsburger Modelbuch von 1534.

36

Augsburger Modelbuch von 1534.

37



Augsburger Modelbuch von 1534.

38

Augsburger Modelbuch von 1534.

39

Augsburger Modelbuch von 1534.

40



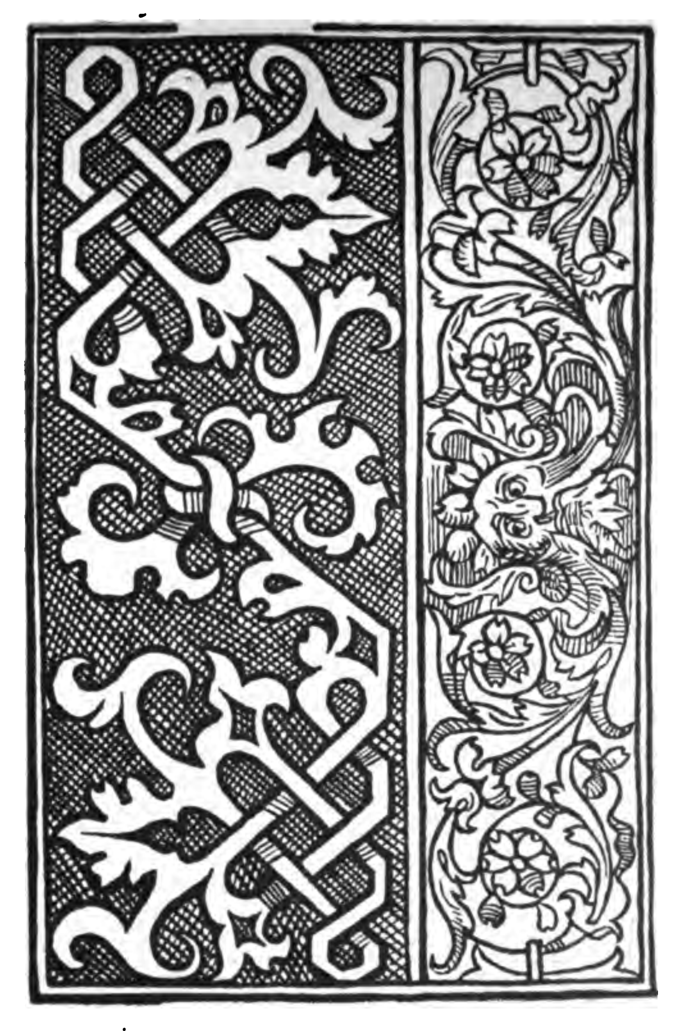
Augsburger Modelbuch von 1534.

41



Augsburger Modelbuch von 1534.

42



Augsburger Modelbuch von 1534.

43

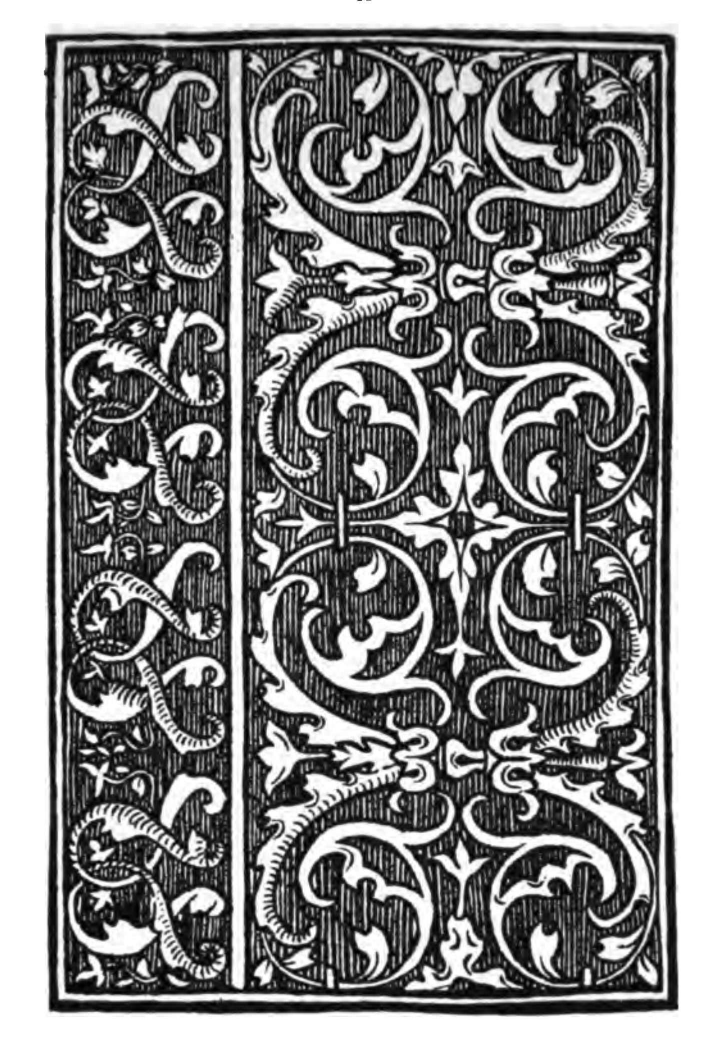


Augsburger Modelbuch von 1534.

44

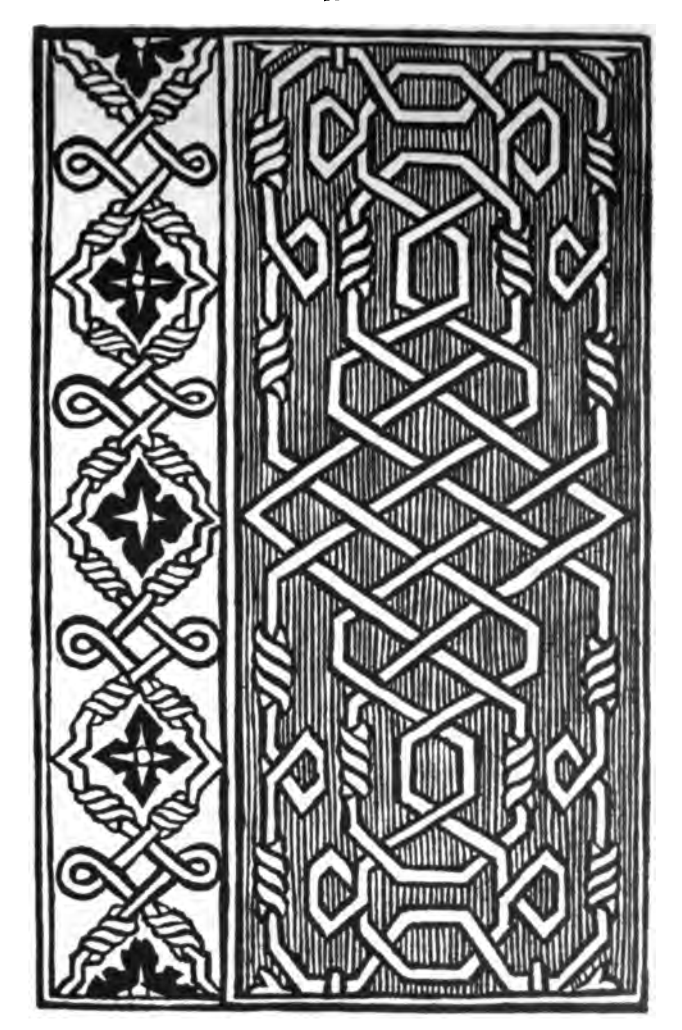
Augsburger Modelbuch von 1534.

45



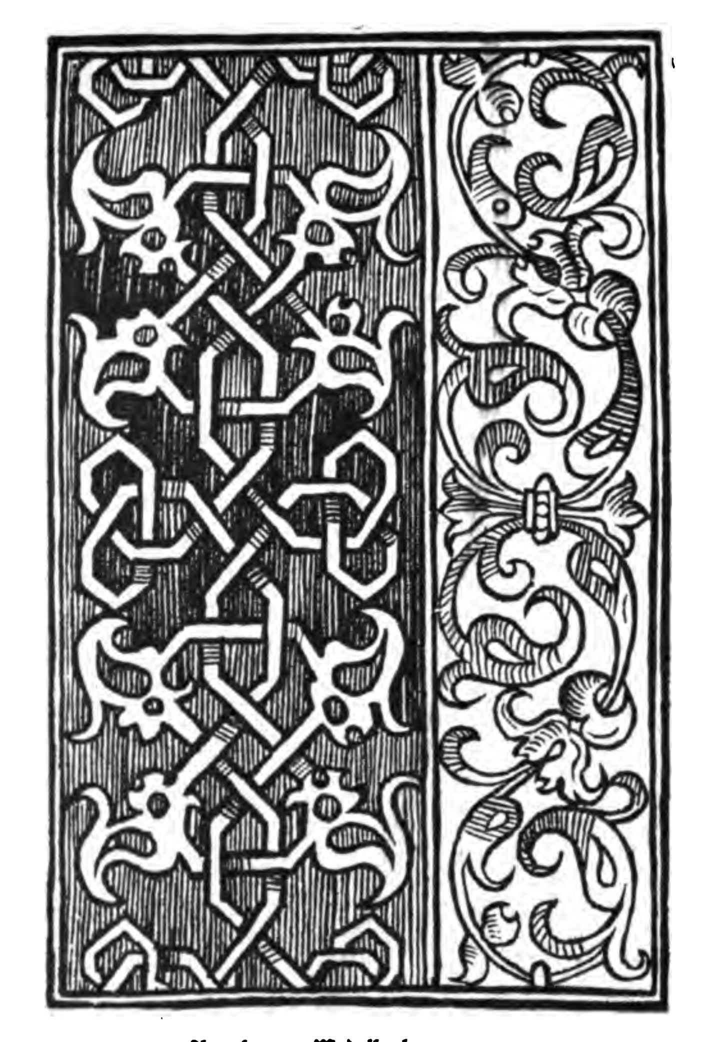
Augsburger Modelbuch von 1534.

46



Augsburger Modelbuch von 1534.

47



Augsburger Modelbuch von 1534.

48

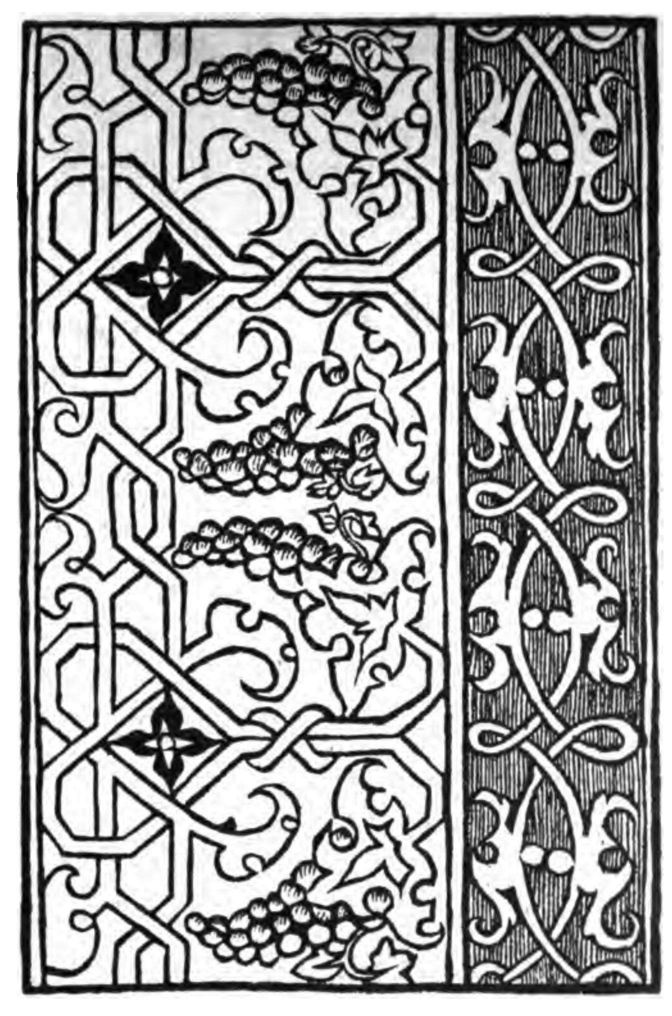
Augsburger Modelbuch von 1534.

49



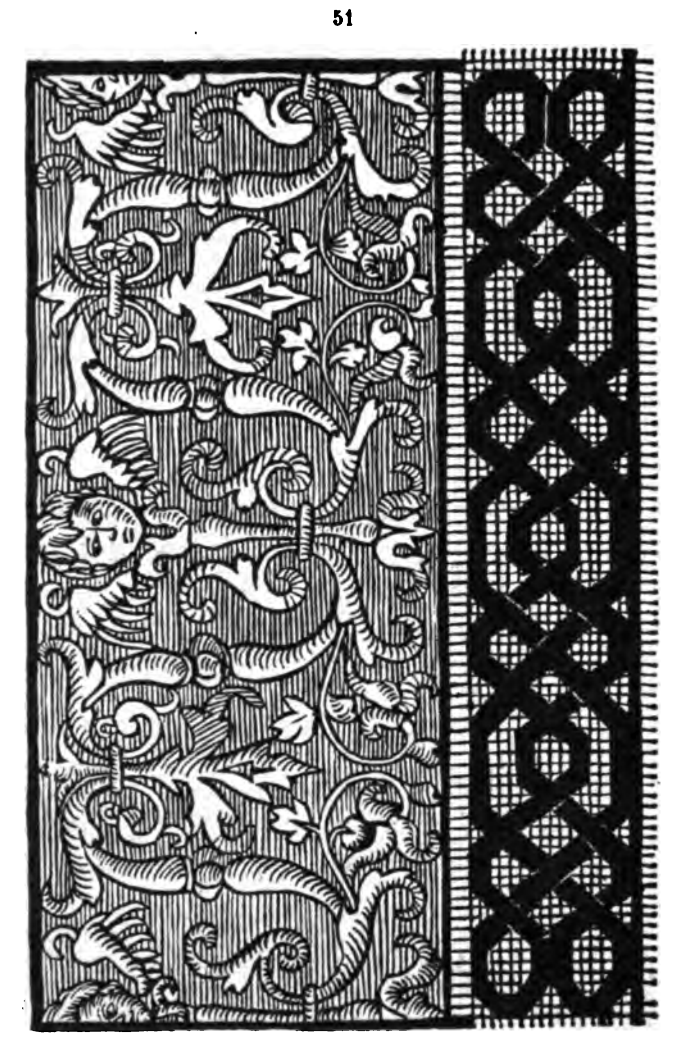
Augsburger Modelbuch von 1534.

50



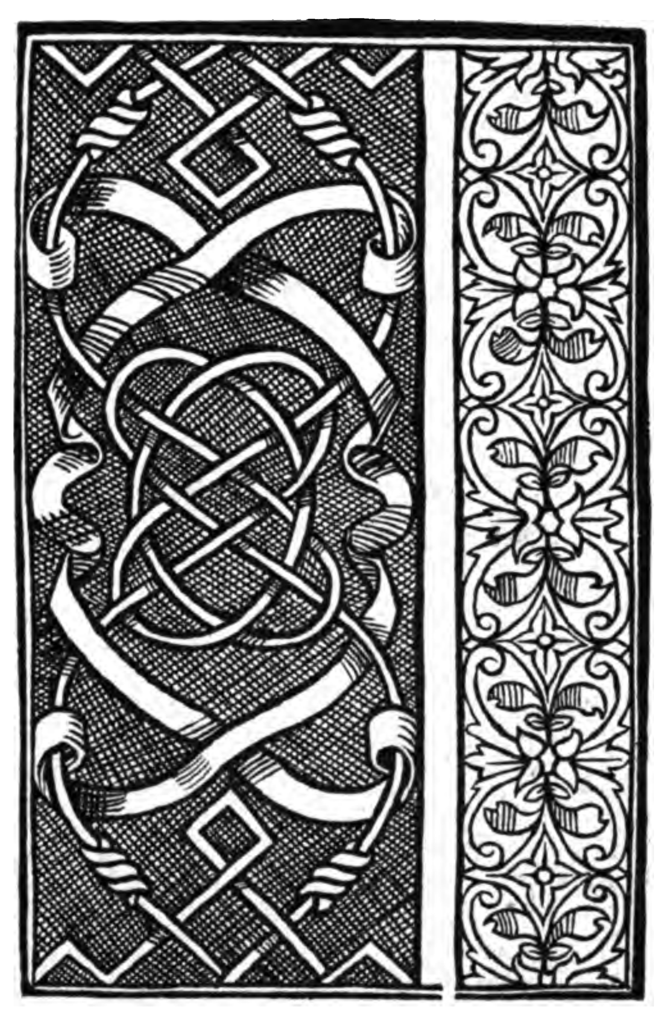
Augsburger Modelbuch von 1534.

51

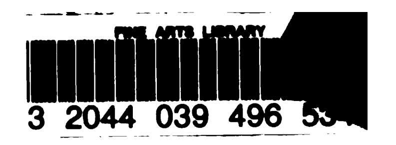


Augsburger Modelbuch von 1534.

52



Augsburger Modelbuch von 1534.


FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 496 53



